

böhlau

KONSERVIERUNGSWISSENSCHAFT SCHREIBT GESCHICHTE

Objektrestaurierung an der Angewandten –
Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der
Konservierungswissenschaft und Restaurierung

ELISABETH KRACK

böhlau

Konservierungswissenschaft · Restaurierung · Technologie

Herausgegeben von Gabriela Krist

Band 9

dɪ:ˈʌngewʌndtə.conservation

Universität für angewandte Kunst Wien

Elisabeth Krack

Konservierungswissenschaft schreibt Geschichte

Objektrestaurierung an der Angewandten – Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der Konservierungswissenschaft und Restaurierung



2012

BÖHLAU VERLAG WIEN KÖLN WEIMAR

Gedruckt mit Unterstützung durch den Fonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.

Umschlagabbildung: Universität für angewandte Kunst Wien, Kunstsammlung und Archiv, Kunstgewerbeschule, Blick über den Donaukanal auf das noch nicht regulierte Stubenviertel mit Kunstgewerbeschule und Museum im Hintergrund, um 1890, s/w Fotografie, Inv. Nr. 16.355/F

Wiesingerstraße 1, A-1010 Wien, www.boehlau-verlag.com

Druck und Bindung: Primerate Kft., Budapest
Gedruckt auf chlor- und säurefreiem Papier
Printed in Hungary

ISBN 978-3-205-78859-1

Inhalt

Vorwort der Herausgeberin

Die Beschäftigung mit der Restauriergeschichte ist für die junge Disziplin der Konservierungswissenschaft heute zur Notwendigkeit geworden. Dies in vielerlei Hinsicht. Gilt es doch die eigene Entwicklungsgeschichte zu begreifen und darauf aufbauend die in der Vergangenheit angewandten Methoden und Techniken der restauratorischen Praxis zu evaluieren, um auch aktuelle Erhaltungsstrategien für die Museen und die Denkmalpflege zu erarbeiten. Konservatoren- und Restauratorenpersönlichkeiten der Vergangenheit müssen aufgespürt und beleuchtet werden. Sie waren es, die die Entwicklung unserer Berufs- und Forschungsdisziplin vorangetrieben haben und beispielgebend für Restauratorengenerationen waren. Ebenso ist es notwendig, gerade in Zeiten, die sich der inter- und transdisziplinären Forschung verschrieben haben, die eigene Vergangenheit zu reflektieren und zu dokumentieren und, mit diesem Rüstzeug ausgestattet, eine klare Vision für die Konservierungswissenschaft der Zukunft zu erhalten. Die uns flankierenden Disziplinen der Geistes- und Naturwissenschaften haben sich im Forschungswettstreit und damit verbundenen Kampf um Förderung bisher besser geschlagen, ihre lange Tradition und Etablierung spielen hier sicherlich eine entscheidende Rolle. Wir Restauratoren müssen noch lernen, lauter zu sprechen und unsere Anliegen vorzubringen, die ja meist mit den Bedürfnissen der von uns betreuten Patienten – Kunstwerke und Baudenkmäler – übereinstimmen. Unser Platz in der Forschungsgesellschaft muss erst erobert werden. Dazu ist es notwendig, besser, lauter, verständlicher zu werden, aber auch das eigene Forschungsfeld abzustecken. Bescheidenheit ist hier fehl am Platz. Selbstvertrauen und Sicherheit müssen aufgebaut werden. Die konservierungswissenschaftlich ausgerichteten Dissertationen helfen dabei.

Elisabeth Krack (geb. Hösl) war die zweite Dissertantin der Konservierungswissenschaft, die das Institut für Konservierung und Restaurierung der Universität für angewandte Kunst Wien hervorgebracht hat. Ihre Arbeit, die nun die vorliegende Publikation wiedergibt, beschäftigt sich nicht nur mit der anfangs erwähnten Standortbestimmung der jungen Konservierungswissenschaft, sondern – für unser Haus besonders wichtig – mit den Anfängen der Restaurierung an der Angewandten im ausgehenden 19. Jahrhundert. Die angewandten Künste waren hier der Ausgangspunkt, und da wiederum die Bereiche Metall- und Textilrestaurierung, ursprünglich aus dem Design entstanden. Eng ist unsere Geschichte auch mit der Vorgängerinstitution des benachbarten heutigen Museums für angewandte Kunst, Gegenwartskunst – MAK verbunden, die ja im Gründungsjahr 1867 mit unserem Haus als Einheit konzipiert war. Elisabeth Krack hat die Persönlichkeiten an unserem Haus, die unser Fach vertreten haben, detektivisch aufgespürt, ist den Querverbindungen mit der Denkmalpflege nachgegangen und hat somit

unsere „eigene“ Restauriergeschichte geschrieben. Dafür danke ich ihr. Ihre Arbeit wird in die Institutsarbeit und Lehre zurückfließen, und es wird damit leichter sein, der heranwachsenden Restauratorenschaft die eigene Geschichte lebendig vorzuleben.

Wien, im Jänner 2011
Gabriela Krist

Dankwort der Autorin

Die wissenschaftliche Aufarbeitung der Geschichte des Instituts für Konservierung und Restaurierung an der Universität für angewandte Kunst Wien wäre ohne die Anregung und die großartige Unterstützung der derzeitigen Leiterin des Instituts, Frau Prof. Gabriela Krist, nicht möglich gewesen. Dafür und für das Angebot zur Publikation meiner Dissertation in vorliegendem Band in der von ihr herausgegebenen Reihe Konservierungswissenschaft, Restaurierung und Technologie bin ich ihr außerordentlich dankbar. Ebenso gilt mein Dank Herrn Prof. Patrick Werkner, dem Zweitbetreuer meiner Arbeit und dem Leiter der Kunstsammlung und des Archivs der Universität für angewandte Kunst, wo ich zahlreiche Quellen zur Institutsgeschichte finden und auswerten konnte.

Dr. Martina Griesser-Stermscheg, die mich als Assistentin schon durch das Studium der Objektrestaurierung begleitet hatte, war mir immer wieder eine Anlaufstelle bei Fragen zur heutigen Berufsethik und zur Definition des eigenen Fachbereichs und konnte stets mit aktuellen Literaturtipps weiterhelfen. Dr. Manfred Koller danke ich für die kritische Durchsicht meines Manuskripts.

Persönliche Erinnerungen und Berichte machen historische Fakten besser nachvollziehbar und spannend. Daher möchte ich all jenen danken, die sich Zeit für Gespräche genommen haben und mir bei meiner Recherche mit mündlichen Informationen und Bildmaterialien, die in keinem Archiv aufbewahrt werden, tatkräftig weitergeholfen haben. Besonders hervorheben möchte ich hierbei Frau Mag. Christa Angermann und Frau Prof. Hannelore Karl, beide langjährige Assistentinnen des Fachbereichs Objektrestaurierung an der Angewandten, die in den 1980er- und 1990er-Jahren maßgeblich zum Weiterbestand und zur Weiterentwicklung des Instituts beigetragen haben. Sie kannten Prof. Otto Nedbal, den Begründer der Metallrestaurierungsklasse in den 1960er-Jahren, aus ihrer eigenen Studienzeit und durch die gemeinsame restauratorische Arbeit. Spannende Details aus einem anderen Blickwinkel konnte Ing. Konstantin Nedbal, Sohn von Otto Nedbal, beisteuern. Er stellte großzügig für die Restauriergeschichte mittlerweile bedeutsames Material und Fotos zur Verfügung.

Es wird, um die Lesbarkeit der Texte nicht zu erschweren, im Allgemeinen auf das Ausschreiben der weiblichen Formen von Berufsbezeichnungen verzichtet. Die Abkürzung für kaiserlich-königlich „k. k." bei Institutionen aus dem westlichen Teil des Habsburgerreiches ab dem Jahr 1867 wird im Fließtext dieser Arbeit großgeschrieben, da es sich jeweils um einen Bestandteil eines Eigennamens handelt.

München, im Jänner 2011
Elisabeth Krack

Einleitung

Entgegen der allgemein üblichen Auffassung lässt sich die Verwissenschaftlichung des Restauratorenberufes nicht nur an der Einrichtung von Studiengängen an Akademien, Universitäten oder Fachhochschulen ablesen, wie dies zumindest in Deutschland erst in den letzten 20 Jahren flächendeckend geschehen ist. Mindestens ebenso wichtig ist, dass seit einiger Zeit auch immer öfter die eigene Wissenschaftsgeschichte erforscht und reflektiert wird, wodurch sich eine lebendige Wissenschaft auszeichnet.

Die Geschichte der Klasse für Metallrestaurierung an der Universität für angewandte Kunst Wien ist noch nie in ihrer Gesamtheit beschrieben worden, obwohl sie eine einzigartig lange Tradition besitzt. Als akademische Ausbildungsstätte für Metallrestauratoren konnte sich die Klasse bereits in den 1960er-Jahren einen Namen machen. Die bereits wesentlich älteren und über 100 Jahre zurückreichenden Wurzeln des Instituts liegen jedoch an der Wiener Kunstgewerbeschule, der Vorläuferinstitution der heutigen Universität für angewandte Kunst. Diese war damals in der Qualität von Design und Handwerkskunst international absolut tonangebend. Forschungen ergaben, dass an der Kunstgewerbeschule zu Beginn des 20. Jahrhunderts in der Textil-, Email- und Malereiklasse bereits restauriert wurde und die Sammlungsleiter des angrenzenden Kunstgewerbemuseums sich schon in jener Zeit mit der Erstellung länderübergreifender Richtlinien zur Konservierung und Restaurierung kunsthandwerklicher Objekte befasst hatten. 1902 wurde ein „Atelier für Kunstweberei und Restaurierung" eingerichtet, das somit als früheste offizielle Restaurierungsinstitution an der Kunstgewerbeschule angesehen werden kann. Im Gegensatz dazu war die hauptsächliche Aufgabe bei den wenigen anderen Instituten mit vergleichbar langer Geschichte die Gemälderestaurierung bzw. Maltechnikforschung.

Zu Beginn werden die Charakteristika des österreichischen Ausbildungsmodells erläutert und das Spezialgebiet der Metall- bzw. Objektrestaurierung definiert. Darüber hinaus werden die verschiedenen Ausbildungs- und Studienprogramme im deutschsprachigen Raum angeführt. Der weitere Ablauf ist dem Thema entsprechend chronologisch angelegt. Die Zusammenhänge, die im 19. Jahrhundert im Habsburgerreich zur Gründung von Denkmalpflegeinstitutionen, Kunstgewerbeschulen und angehender Konservierungswissenschaft führten, werden beschrieben. Diese bildeten auch die Wurzeln für die sehr frühe Restaurierungstätigkeit an der damaligen Kunstgewerbeschule in Wien. Bereits kurz nach Gründung des Kunstgewerbemuseums mit dazugehöriger Kunstgewerbeschule fand am Haus ein Kongress statt, bei welchem denkmalpflegerische und restauratorische Inhalte von einem internationalen Publikum diskutiert wurden. Es konnte außerdem nachgewiesen werden, dass zahlreiche Kuratoren des Kunstgewerbemuseums

und Professoren der Kunstgewerbeschule im regen fachlichen Austausch mit der K. K. Zentralkommission für Kunst- und historische Denkmäler standen, der Vorläuferinstitution des heutigen Österreichischen Bundesdenkmalamts. Das Hauptaugenmerk dieser Publikation liegt schließlich darauf, wie sich in den 1960er-Jahren schrittweise aus einem Spezialatelier für Emailarbeiten die Klasse für Metallrestaurierung entwickelte. Hierbei spielte Otto Nedbal eine herausragende Rolle. Er vollzog nicht nur in eigener Person den Wandel vom restaurierenden Künstler und Handwerker zum akademischen Restaurator und Meisterklassenleiter, sondern ebnete einer wissenschaftlichen Ausbildung den Weg.

Generell konnten folgende zwei Beobachtungen bei der Rechercharbeit zur Entwicklung der Konservierungs- und Restaurierungsdisziplin gemacht werden: zum einen, dass man erstaunlicherweise schon sehr früh, also bereits im 19. Jahrhundert, der Frage nachging, wie sich Konservierung und Restaurierung wissenschaftstheoretisch definieren. Des Weiteren fragte man sich ebenfalls schon damals, warum das Ansehen des Handwerksstandes gesunken ist – ein heute leider immer noch aktuelles Thema. Für den Bereich der Restaurierung könnte es folgende Erklärung geben. Es wurden – und werden zum Teil bis heute – kunsthandwerkliche Objekte aus Mangel an spezialisierten Fachleuten und vor allem aus Unkenntnis der Auftraggeber oftmals Handwerkern zur Restaurierung anvertraut, die nicht auf dem konservatorischen und restauratorischen Gebiet geschult sind. Von Berufs wegen fertigen Kunsthandwerker neue Erzeugnisse, gestalten diese oder bringen schadhafte in Ordnung. Ein Handwerker kann bei einer Reparatur zu Recht stolz darauf sein, wenn die Funktionstüchtigkeit wieder voll hergestellt ist und man von seinem Eingriff nichts entdecken kann. Der Kunde freut sich darüber hinaus, wenn das Objekt vielleicht sogar besser als zuvor aussieht. Diese Bestrebungen stehen im völligen Gegensatz zu denen des akademischen Konservators-Restaurators, der – kurz gesagt – den gewachsenen Zustand eines Objektes und seine „Lesbarkeit“ erhalten möchte. Deshalb lassen sich bei manchen Vertretern der Konservierungs- und Restaurierungswissenschaft Tendenzen beobachten, sich vom Handwerk zu distanzieren und dabei leider auch den eigenen Bezug zu ihm zu verlieren. Das handwerkliche Wissen und Können muss aber neben den Natur- und Geisteswissenschaften essenzielles Teilgebiet der Konservierungswissenschaft bleiben, gerade wenn man die restauratorische Praxis nicht den auf diesem Gebiet unerfahrenen Handwerkern überlassen will. Die Einsicht, zwar aufeinander angewiesen zu sein, aber nicht konkurrieren zu müssen, sollte in Zusammenarbeit und gegenseitige Anerkennung münden.

1. Aktuelle Ausbildungssituation im deutschsprachigen Raum

1.1 Das österreichische Modell

1.1.1 „Akademie und Angewandte“

In Wien bieten sowohl die Akademie der bildenden Künste als auch die Universität für angewandte Kunst[1] ein Restaurierungsstudium an. Die Bundeshauptstadt ist somit alleiniger Ort in Österreich, an dem man diesem Berufswunsch auf akademischem Weg nachkommen kann. In beiden Fällen handelt es sich bis heute um ein Diplomstudium an Universitäten, das mit dem Titel Magister bzw. Magistra artium[2] abgeschlossen wird. Die Studienbewerber kommen nicht nur aus allen österreichischen Bundesländern, sondern auch aus Deutschland und, bei ausreichender Sprachkenntnis, aus zahlreichen anderen Ländern.

Das österreichische Ausbildungsmodell zeichnet sich im Vergleich zu dem vieler deutscher Hochschulen durch seine Praxisnähe und Vielseitigkeit aus. Die Absolventen gelten als Generalisten, die gelernt haben, nicht nur auf ihren Fachbereich oder ein einzelnes wissenschaftliches Teilgebiet beschränkt zu denken und zu handeln. Auf die österreichischen Spezifika, bei der Zulassung zum Studium kein Vorpraktikum vorauszusetzen und gleichzeitig der künstlerischen und handwerklichen Eignung großen Wert beizumessen, wird in den folgenden Kapiteln eingegangen. Das Studium ist so angelegt, dass zunächst handwerkliche Grundfertigkeiten, künstlerisches und kunsthistorisches Verständnis und naturwissenschaftliche Kenntnisse auf breiter Basis vermittelt werden. In den ersten beiden Semestern werden sowohl im theoretischen als auch im praktischen Bereich alle angebotenen Fachbereiche durchlaufen (erster Studienabschnitt), bevor man sich im zweiten Studienabschnitt auf eine Fachrichtung spezialisiert. An der Akademie sind dies am Institut für Konservierung und Restaurierung die Fachrichtungen Gemälde, Objekt (mit dem Schwerpunkt Holz), Papier-, Foto-, Buch- und Archivmaterial, Wandmalerei und Architekturoberfläche sowie moderne und zeitgenössische Kunst. An der Angewandten werden am Institut für

---

1 Die 1867 gegründete „K. K. Kunstgewerbeschule des Österreichischen Museums für Kunst und Industrie“ nannte sich während des Anschlusses an das Deutsche Reich „Reichshochschule für angewandte Kunst“, ab 1948 „Akademie für angewandte Kunst“, ab 1970 „Hochschule für angewandte Kunst“ und ab 2000 „Universität für angewandte Kunst“. Im allgemeinen Sprachgebrauch hat sich heute die Bezeichnung „die Angewandte“ etabliert.

2 Diese lateinische Bezeichnung für Lehrer bzw. Lehrmeister der Künste wird mit Mag. art. abgekürzt.

Konservierung und Restaurierung die Fachrichtungen Gemälde, Objekt, Textil und Stein angeboten. Das Studium der Konservierung und Restaurierung ist an den beiden österreichischen Kunstuniversitäten als ein künstlerisch-wissenschaftliches definiert. Naturwissenschaftliche, geisteswissenschaftliche, ästhetische und handwerkliche Kompetenzen sollen gleichrangig vermittelt werden. Das Studium der Konservierung und Restaurierung soll praxisbezogen sein und gleichzeitig auf einem fundierten geistes- und naturwissenschaftlichen Unterbau beruhen. Dabei sollen die verschiedenen Lehrstoffe nicht unabhängig und für sich selbst, sondern stets in Hinblick auf das zu behandelnde Objekt gelehrt werden. Eine Spezialität des österreichischen Studiums ist das „zentrale künstlerische Fach“, dem in jedem Semester mit 16 (Akademie) bzw. 18 (Angewandte) Wochenstunden viel Zeit eingeräumt wird. Hier wird die konservatorische und restauratorische Praxis an Originalen unter Anleitung von Professoren und Assistenten erlernt und weiterentwickelt. Darüber hinaus werden die Studenten angehalten, die Praxis auch im Selbststudium zu trainieren und auch bei Ferialpraktika restauratorische Erfahrung zu sammeln.[3]

Die Studiendauer ist auf eine Mindeststudienzeit von zehn Semestern ausgelegt. Das letzte Jahr wird dem Diplomprojekt gewidmet. Auch hier wird, natürlich abhängig von der jeweiligen Aufgabenstellung, der praktische Teil neben dem theoretischen nicht vernachlässigt. Da zunehmend auch die Erhaltung ganzer Sammlungsbestände und Ensembles thematisiert wird, kann es, als Alternative zu der Restaurierung eines einzelnen Objektes, auch zu Teil- oder Musterrestaurierungen kommen. Die naturwissenschaftlichen Untersuchungen sollen auch bei der Diplomaufgabe nicht dem Selbstzweck, sondern der Lösung einer konkreten konservatorischen Fragestellung dienen. Pro Jahr können österreichweit etwa 20–25 Restauratoren ihr Universitätsstudium abschließen. Das Spektrum der Auftraggeber, welches laut Studienplan der Akademie bedient werden soll, umfasst den öffentlichen, privaten und kirchlichen Bereich. Sowohl das Führen eines selbstständigen Betriebes als auch die Arbeit in einem Anstellungsverhältnis soll durch ein abgeschlossenes Studium ermöglicht werden. Führungspositionen im Museumsbereich, in der Denkmalpflege, Archäologie, Ethnologie, in Archiven, Bibliotheken, im Bereich von Kunstmarkt und Sammlungen, der Industrie und im Rahmen von Gutachtertätigkeit werden ebenfalls als Berufsziel genannt.[4] Die Absolventen der beiden österreichischen Universitäten sind auf dem Arbeitsmarkt durchwegs erfolgreich tätig.

---

3 Universität für angewandte Kunst, Studienplan für das Diplomstudium der Studienrichtung Konservierung und Restaurierung (15.02.2009), URL: http://static.dieangewandte.at/gems/restauration/09Studienplan.pdf und Akademie der bildenden Künste Wien, Studienrichtung Konservierung Restaurierung und Studienplan 2003 (24.09.2007), URL: http://www.akbild.ac.at/Portal/studium/studienrichtungen/konservierung-und-restaurierung

4 Akademie der bildenden Künste Wien, Studienrichtung Konservierung Restaurierung (24.09.2007), URL: http://www.akbild.ac.at/Portal/studium/studienrichtungen/konservierung-und-restaurierung

1.1.2 Selbstverständnis des Instituts für Konservierung und Restaurierung an der Universität für angewandte Kunst

Am Institut für Konservierung und Restaurierung an der Universität für angewandte Kunst Wien wird in allen Fachbereichen dem vielfältigen Anforderungsprofil an den Konservator-Restaurator Rechnung getragen. Die Ausgewogenheit von Theorie und Praxis ist ein zentrales Anliegen des Studiums. Des Weiteren wird darauf geachtet, gegenwärtige Tendenzen der Konservierungswissenschaften aufzugreifen und zu vermitteln. Daher bilden neben der „klassischen" Restaurierung eines Einzelobjektes auch präventive Konservierung, Sammlungsbetreuung und Objektpflege aktuelle Schwerpunkte im Studienprogramm. Durch die enge Kooperation mit in- und ausländischen Institutionen arbeiten die Studierenden von Beginn an mit originalen Objekten. Diese Tradition zeichnet die österreichische Restauratorenausbildung im internationalen Vergleich aus.[5] Vielleicht sind es nur zufällige Parallelen, die man in den Zielen aus dem Jahr 1916 für die Absolventen der K. K. Kunstgewerbeschule, Vorläuferinstitution der Angewandten, erkennt: Sie sollten als selbstständig Handelnde, unabhängige Werkkünstler in die Arbeitswelt entlassen werden, die *„jedes Ding selbst entwerfen und an jedes selber Hand anlegen können"*.[6] Denn dies gilt im übertragenen Sinn auch für die heutigen Absolventen des Instituts für Konservierung und Restaurierung: Sie sollen zur selbstständigen Konzepterstellung und zur eigenständigen Durchführung der restauratorischen Arbeiten befähigt werden.

Auf das Berufsleben soll auch das gezielte Training von Kommunikations- und Präsentationsfähigkeiten vorbereiten. Wichtige Erfahrungen werden durch das regelmäßige Vorstellen der eigenen Arbeiten in Form von Vorträgen und das Schreiben wissenschaftlicher Texte gesammelt. Des Weiteren ist ein Praxissemester in einer in- oder ausländischen Institution ein fester Bestandteil des Studiums. Dabei können andere Werkstätten und der Berufsalltag kennengelernt, Sprachkenntnisse verbessert sowie persönliche Kontakte geknüpft werden. Auch durch die Arbeit in den institutseigenen Ateliers ergeben sich ganz automatisch viele vorteilhafte Synergien. Den Studierenden werden kulturelle Institutionen, Bezugsquellen von Restaurierwerkstoffen und der Umgang mit Auftraggebern vorgestellt. Objekte können in Gruppen und durch die räumliche Nähe der Klassen gegebenenfalls auch fächerübergreifend bearbeitet werden, wodurch ebenfalls die Kommunikations- und Teamfähigkeit der Studenten geschult wird. Bei der Konzepterstellung und beim Abschätzen des Zeitaufwands sollen wichtige Erfahrungen gesammelt werden.

---

5 Universität für angewandte Kunst Wien, Institut für Konservierung und Restaurierung, Studium (27.11.2009), URL: http://angewandte.uni-ak.ac.at/restaurierung/studium

6 Eisler, Österreichische Werkkultur, 1916, S. 23 und 27.

Für Absolventen gibt es oft Angebote der Einbindung in internationale und nationale Institutsprojekte und einer postgradualen Weiterbildung. Dies erleichtert den Berufseinstieg und dient neben der Wissensaktualisierung zum weiteren Ausbau des dichten Absolventennetzwerkes.

Der Konservator-Restaurator arbeitet mit historisch, künstlerisch oder technisch bedeutsamem Kunst- und Kulturgut. Da es sich hierbei nie um normier- oder objektivierbare Einzelstücke oder Bestände handelt, die es zulassen würden, immer nach einem bewährten Schema vorzugehen, sind Innovationsgeist, Ideenreichtum, Neugierde und Geduld Grundvoraussetzungen für die erfolgreiche Berufsausübung. Auch materialwissenschaftliche Untersuchungen sind in der Konservierung und Restaurierung wichtig. Die gewonnenen Erkenntnisse können bei der Entscheidungsfindung zur weiteren Vorgehensweise helfen und aufschlussreiche Informationen zu Materialien, Aufbau, Technik und Zustand eines Objektes geben. Der Restaurator muss wissen, welche Untersuchungsmethoden möglich und sinnvoll sind, sollte diese entweder in Auftrag geben oder selbst durchführen können und die Ergebnisse zu deuten wissen. Naturwissenschaftliche Vorlesungen und praktische Übungen sollen hierzu befähigen. An der Universität für angewandte Kunst existiert ein institutseigenes chemisches Labor, welches naturwissenschaftliche Hilfestellung in allen Bereichen der Restaurierung anbietet. Seine Spezialisierung liegt auf der Untersuchung von Gemälden und gefassten Kunstobjekten und deren Polychromie. Außerdem werden strahlentechnische Untersuchungen samt deren fotografischer Dokumentation durchgeführt. Die genannten Analysen werden auch externen Auftraggebern als Dienstleistung angeboten. Einen sehr engen Kontakt gibt es mit den hausinternen Abteilungen für Archäometrie und Technische Chemie, Institut für Kunst und Technologie, die nicht nur Lehraufträge, sondern auch zahlreiche Materialuntersuchungen mit Rasterelektronenmikroskop, Thermolumineszenzanalysen sowie Farbstoff- bzw. Faseranalytik den Studierenden vermitteln.[7] Natürlich wird auch je nach Bedarf mit zahlreichen externen Einrichtungen kooperiert. Als häufige Partner seien hier das chemische Labor des Kunsthistorischen Museums Wien mit der Möglichkeit der Gaschromatografie/Massenspektrometrie (GCMS), die Technische Universität Wien für röntgendiffraktometrische Untersuchungen sowie das naturwissenschaftliche Labor des Bundesdenkmalamts genannt. Die zugrunde liegenden Techniken und die analytischen Möglichkeiten aller eben genannten Methoden werden auch in Theorie bei unterschiedlichen Lehrveranstaltungen und Vorlesungen gelehrt.

Aufgabe des Konservators-Restaurators ist es zudem, sämtliche während der Arbeit mit den Objekten gewonnenen Erkenntnisse Kollegen, Kunsthistorikern und gegebe-

7 Universität für angewandte Kunst, Institut für Kunst und Technologie, Archäometrie. Zur Geschichte des Labors (o. A.), URL: http://angewandte.uni-ak.ac.at/kunstundtechnologie/archaeometrie

nenfalls der Öffentlichkeit zu vermitteln. Daher wird auch eine geisteswissenschaftliche Kompetenz vorausgesetzt. Definierte Restaurierziele müssen diskutiert werden, denn Kunsthistoriker und Auftraggeber haben oft völlig andere Ansichten. Der Restaurator sollte wissen, dass auch bei seiner eigenen Arbeit der Zeitgeschmack eine zwar im Augenblick verborgene, aber dennoch bedeutende Rolle spielt und dass daher sein Werk nicht der Weisheit letzter Schluss sein wird. Dass eine Restaurierung eine zeitgebundene Interpretation eines Kunstwerks und seine Präsentation eine Form von Kunstkritik ist, ist nach dem Vorwort zur kürzlich erschienenen deutschsprachigen Übersetzung von Cesare Brandis[8] „Teoria del Restauro" zumindest in Deutschland noch wenig bekannt: *„Wenn man in der Konservierung wie in der Restaurierung nur noch von ‚Objekten' spricht, den Begriff ‚Kunstwerk' rigoros meidet und damit der Auseinandersetzung mit ästhetischen Fragen aus dem Weg geht, wird man dem Kunst- und Kulturgut auch aus historischer Sicht nicht gerecht. Ein von Menschen geschaffenes Werk kann nicht nur als Geschichtsdokument verstanden werden, man muss es auch sinnlich erfahren in der Vielfalt seiner Materialität, seiner künstlerischen und kunsthandwerklichen Techniken. Dieses Einfühlungsvermögen in ästhetische Werte gehört zur praktischen Restaurierungstätigkeit und ist aufs engste mit den theoretisch-philosophischen Grundlagen verbunden."*[9]

Doch selbst mit besten natur- und geisteswissenschaftlichen Kenntnissen ausgestattet könnte der Konservator-Restaurator keine zufriedenstellende Arbeit leisten, wenn ihm die manuellen Fähigkeiten fehlten. Der Berufsstand der Restauratoren besitzt das einzigartige Privileg, an wertvollem Kulturgut selbst Hand anlegen zu dürfen. Bestand und Zustand der Objekte müssen zunächst exakt erfasst werden. Hierfür ist es äußerst hilfreich, wenn der Restaurator die handwerklichen Techniken, unter deren Anwendung die Objekte gearbeitet sind, nicht nur theoretisch kennt, sondern schon selbst damit Erfahrungen gesammelt hat. Am Institut für Konservierung und Restaurierung werden daher Handwerkstechniken (Holzbearbeitung, Goldschmiedetechniken, Maltechnik, Vergoldung etc.) in Form von Blockveranstaltungen gelehrt und vertieft.

Im Jahr 2000 konnte das Institut, das zuvor auf die Fachbereiche Metall- und Gemälderestaurierung begrenzt war, um die Bereiche Stein- und Textilrestaurierung erweitert werden. Die heutige Objektrestaurierung hatte sich aus der seit 1964 bestehenden Meisterklasse für Metallrestaurierung entwickelt. Schon ab den 1980er-Jahren wurden dort neben sakralen Objekten zunehmend auch moderne Kunst und technisches Kulturgut behandelt. In ihrem Beitrag „Hostienschrein und Hochofen. Objektrestaurierung

8 Cesare Brandi (1906–1988) war Jurist und Geisteswissenschaftler sowie Mitbegründer und langjähriger Leiter des „Istituto Centrale del Restauro" in Rom. Seine 1963 erschienene „Teoria del Restauro" dient bis heute als geistiges Gerüst in restaurierethischen Grundsatzfragen.

9 Schädler-Saub, Cesare Brandis Theorie der Restaurierung, ihre historische Bedeutung und ihre Aktualität, 2006, S. 35.

unterwegs zu neuen Dimensionen"[10] legt Zita Breu[11] dar, dass es für den Restaurator allenfalls in der Dimension einen Unterschied zwischen den genannten Objektgattungen gibt: *„Beide verdienten nicht nur in ihrer Form erhalten zu werden, sondern auch in ihrer Funktion und ihrem kulturellen und geschichtlichen Kontext. (…) Im Idealfall spürt der Betrachter beim sakralen Gegenstand noch den Weihrauchgeruch und beim Hochofen den Kohlenstaub in der Luft hängen."*[12] Im Jahr 2000 wurde die „Metallklasse" schließlich offiziell umbenannt und bewusst erweitert, denn: *„Längst reicht die Spezialisierung der Metallrestaurierung nicht mehr aus, um allen Absolventen ein berufliches Überleben zu sichern. Zu vielfältig sind die Materialkombinationen, mit denen wir es im Umgang mit Kulturgut zu tun haben, zu umfassend die Herausforderungen und Problemstellungen in der Denkmalpflege und im Museum."*[13] Es werden dreidimensionale Objekte aus dem Feld der angewandten Kunst und des Kunstgewerbes, technisches Kulturgut, Denkmal- und Bauplastik aus Metall sowie archäologische und ethnologische Objekte behandelt. Innerhalb sämtlicher in der Produktion von Kulturgut verwendeten Materialien stehen Metall, Keramik, Glas, aber auch organische Begleitmaterialien im Mittelpunkt. Frühe Kunststoffe und synthetische Materialien des 20. Jahrhunderts erweitern das Spektrum.[14]

1.2 Konservierungswissenschaft als junge, interdisziplinäre Disziplin

Die Tradition des Studiums der Restaurierung ist vergleichsweise jung. Daneben existiert nach wie vor die Möglichkeit einer rein handwerklichen Berufsausbildung mit anschließender Spezialisierung auf das Restaurieren historischer Objekte aus dem jeweiligen Handwerkszweig. Das Studium der Konservierung und Restaurierung an Universitäten, Akademien und Fachhochschulen hat in heutiger Ausprägung erst Mitte der 1970er-Jahre allmählich Verbreitung gefunden, viele Institute wurden erst in den 1990ern gegründet. Natürlich gab es einige Institutionen, die eine Vorreiterrolle spielten; an der Akademie der bildenden Künste in Wien gab es bereits ab dem Jahr 1933 (vgl. Kap. 2.2.4) ein Diplomstudium der Restaurierung. Das 1939 gegründete „Istituto Centrale del Res-

10 Breu, Hostienschrein und Hochofen, 2009, S. 256.

11 Zita Breu bearbeitete als Diplomobjekt bereits 1987 technisches Kulturgut. Sie befasste sich mit der Restaurierung und Dokumentation einer Muskelkraftmaschine aus der Zeit um 1878. Breu war in den Jahren 1996–2005 leitende Restauratorin am Technischen Museum Wien und lehrte am Institut für Konservierung und Restaurierung an der Universität für angewandte Kunst.

12 Breu, Hostienschrein und Hochofen, 2009, S. 263.

13 Griesser-Stermscheg, Krist, Metallkonservierung Metallrestaurierung, 2009, S. 10.

14 E-Mail-Auskunft von Martina Griesser-Stermscheg, Universität für angewandte Kunst, Institut für Konservierung und Restaurierung, Objektrestaurierung, 11.12.2008.

tauro“ in Rom sieht sich als Vorreiter in der Ausbildung einer wissenschaftlich orientierten, modernen Restauratorenschaft, indem man sich schon damals vom traditionellen, von Malern und Künstlern angeleiteten Werkstättenunterricht distanzierte.[15]

Die Breite der Möglichkeiten bei der restauratorischen Ausbildung hat vermutlich zwei Ursachen: Zum einen ist der Restauratorenberuf sehr vielschichtig (es besteht nach wie vor eine Art Dreiteilung zwischen den „Hilfsdisziplinen“, dem handwerklich-künstlerischen, dem geisteswissenschaftlichen und dem naturwissenschaftlichen Bereich, von denen es jeweils auch Quereinsteiger in den Restauratorenberuf gibt).[16] Zum anderen ist die Konservierungswissenschaft noch jung und wenig wissenschaftstheoretisch gefestigt.

Nach heutigem Berufsverständnis ist der Restaurator nicht mehr wie früher der Handwerker, der sich vom Kunsthistoriker und Naturwissenschaftler anleiten lässt, sondern er vereint die genannten Disziplinen als „Konservierungswissenschaftler“ in sich. Katrin Janis spricht von *„integrativer Wissenschaft, die philosophisch-ethische, theoretische und empirische, kultur- und naturwissenschaftliche sowie praktische Elemente nicht nur miteinander verknüpft, sondern von einem Kern her schlüssig organisiert“*.[17] Dazu kommt, dass der Restaurator heute über ein methodisches Rüstzeug verfügen muss, um seine Entscheidungen argumentieren zu können. Dennoch sollte die Schulung der manuellen Fertigkeiten auf keinen Fall vernachlässigt werden, denn sonst kann der akademische Restaurator weder auf dem freien Markt noch in Museen und Denkmalbehörden bestehen. Des Weiteren ist die junge Konservierungswissenschaft noch dabei, sich wissenschaftstheoretisch zu definieren. Dieser Schritt ist notwendig, damit der Restaurator auf gleicher berufshierarchischer Ebene mit Kollegen aus rein naturwissenschaftlichen und geisteswissenschaftlichen Bereichen agieren kann. Katrin Janis nahm diese Aufgabe in Angriff und dissertierte über „Restaurierungsethik im Kontext von Wissenschaft und Praxis“. *„Die in dieser Arbeit aufgezeigten Ansätze trugen und tragen zweifelsohne maßgeblich zur Selbstfindung und Bewusstwerdung der Konservierung / Restaurierung als wissenschaftlicher Disziplin bei. […] Trotz dieser unbestreitbaren Fortschritte steht die inhaltliche Bestimmung und Entfaltung der Konservierung / Restaurierung zu einer konsolidierten Disziplin noch aus.“*[18] Die Erforschung der Geschichte der Restaurierungsdisziplin, wie sie in jüngerer Zeit sehr stark auf Tagungen,[19]

---

15 Basile, Cesare Brandi, das Kunstwerk und die Restaurierung – eine Annäherung, 2006, S. 12.

16 Jan Schmidt, Diplomrestaurator an der Alten Pinakothek München, verglich den Restaurator mit einem „Wolpertinger“, einem Fabelwesen des süddeutschen Raums, welches charakteristische Körperteile verschiedener Tiere in sich vereint. Damit wollte er ausdrücken, dass der Restaurator und Konservierungswissenschaftler zugleich Eigenschaften des Natur- und Geisteswissenschaftlers, des Handwerkers und des Künstlers besitzen muss. Aus: Pirich, Bei den unbekannten Helden der Kunst, F. A. Z., 2010, S. 30.

17 Janis, Restaurierungsethik, 2005, S. 84.

18 Ebenda, S. 180 f.

19 In Wien in jüngster Zeit: ICOMOS Vienna Congress 23.–27. April 2008: Theory and Practice of Conservation and Preservation – a Mutual Process in Memoriam Alois Riegl (1858–1905); Metallkonservierung-

in der Literatur oder beispielsweise in dieser Arbeit zu beobachten ist, ist ein weiterer Schritt in diese Richtung. Beispielweise wurde im Jahr 1975 in den USA das „Oral History Project" gestartet, bei welchem Interviews von Restauratorenpersönlichkeiten gesammelt werden, die sich um den Aufbau und die Weiterentwicklung der Konservierungs- und Restaurierungsdisziplin verdient gemacht haben. Zeugnisse für die Entwicklungsgeschichte der Restaurierungsdisziplin sollen auf diese Art erhalten werden.[20] Im Jahr 2007 erschien in Würzburg die Dissertation „Der Restaurator – ein Berufsbild im Wandel",[21] die sich mit dem Wandel der konservatorischen Betreuung der Bayerischen Staatsgemäldesammlung im Zeitraum von 1850 bis 1950 befasst. Durch das Beispiel der Gemälderestaurierung an der zu dieser Institution gehörenden Alten Pinakothek in München wird die fortschreitende Professionalisierung des Berufsstandes nachgezeichnet. Leider ist es für die noch nicht abgeschlossene wissenschaftliche Selbstfindung der Restauratoren bezeichnend, dass diese Arbeit im Fachgebiet Kunstgeschichte vorgelegt wurde. Der Autor beschreibt, wie es durch den ehemals unterschiedlichen Bildungsweg zur berufshierarchischen Aufstellung von Kunsthistoriker und Restaurator gekommen ist. Trotz der geänderten Ausbildungssituation schätzt er aber die aktuelle Lage an (Münchner) Museen noch immer wie folgt ein, dass *„[…] der wissenschaftlich ausgebildete Kunsthistoriker kaum von der materiellen, stofflichen Seite ausgeht und es dem Restaurator oft an geistesgeschichtlichem Hintergrund mangelt".*[22]

Grundsätzlich hat sich in Österreich im öffentlichen Dienst die Gleichstellung der Restauratoren als Akademiker dank der langen Tradition der akademischen Restauratorenausbildung schon länger als in Deutschland festigen können. Doch ist ein Briefwechsel zwischen dem Direktor der damaligen Hochschule für angewandte Kunst und dem Bundesministerium für Wissenschaft und Forschung ein Beleg dafür, dass es selbst im Jahr 1981 noch nicht selbstverständlich war, einer Absolventin der Meisterklasse für Metallrestaurierung der Hochschule für angewandte Kunst eine Akademikerstelle am Kunsthistorischen Museum Wien zuzugestehen.[23]

Bei den Restauratoren selbst herrscht offenbar auch noch immer Unsicherheit darüber, als Wissenschaftler überhaupt gebraucht und erwünscht zu sein. Beleg dafür ist eine

---

Metallrestaurierung. Geschichte, Methode und Praxis 7.–8. Dezember in Wien; Österreichische Sektion des IIC, Kolloquium in Zusammenarbeit mit der Schönbrunn-Akademie am 2. April 2009, Thema: Geschichte und Gegenwart der Restaurierung in Österreich.

20 Stoner, The Oral History Projekt, 2008, S. 3.

21 Wiessmann, Der Restaurator – ein Berufsbild im Wandel, 2007.

22 Ebenda, S. 49.

23 Schreiben an das Bundesministerium für Wissenschaft und Forschung Sektion III Abt. 4 Wien, Oswald Oberhuber, Rektor der Hochschule für angewandte Kunst in Wien, Betrifft: akad. Restaurator Christa Angermann – Bewerbung um Aufnahme als VB/Ia am Kunsthistorischen Museum Wien, Wien 17.02.1981.

2009 in der Fachzeitschrift *Restauro* erschienene Umfrage.[24] Befragt wurden Studierende und Lehrende der Hochschulen, die sich zum Thema des neuen Bachelor-/Mastersystems äußern sollten. Die Fragen an die Arbeitgeber lauteten: „*Was wünschen Sie von einem Studienabgänger? Welche Fähigkeiten und Qualifikationen sollte er mitbringen? Werden Restauratoren von Ihnen als Wissenschaftler eingestuft? Wenn ja / nein, warum? Bevorzugen Sie akademische Restauratoren? Und weshalb / weshalb nicht?*“ Die Umfrage ergab, dass der Restaurator zwar einerseits im beruflichen Umfeld als Wissenschaftler gesehen, andererseits aber nicht als solcher vergütet wird.[25]

Des Weiteren wurde deutlich, dass bei der Hochschulausbildung Defizite in der Praxis befürchtet werden, die nur von handwerklichen Restauratoren geschlossen werden können. Das eigentliche Dilemma scheint aber in der Vermischung der verschiedenen Berufsfelder zu liegen, die in der Umgangssprache unter ein und demselben Begriff „Restaurierung“ laufen. Der akademische Restaurator hat ein anderes Betätigungsfeld als der handwerkliche. Er soll organisatorische Tätigkeiten ausführen, Konzepte erstellen, wissenschaftliche Untersuchungen anleiten, über ein breites naturwissenschaftliches und kunsthistorisches Allgemeinwissen verfügen und natürlich auch Konservierungs- und Restaurierungsmaßnahmen am Objekt durchführen. Aber auch der Handwerker hat eine nicht zu ersetzende Stellung in der Restaurierung, weil sein handwerkliches Können und sein Erfahrungsschatz in bestimmten Fällen unabdingbar sind. Für viele Arbeiten in der Denkmalpflege, weniger an Museen, wird das Spezialwissen eines routinierten Fachmanns benötigt. Wenn beispielsweise eine Uhr wieder funktionieren soll oder große Flächen vergoldet werden müssen, genügt es nicht, über eine Vielzahl handwerklicher Techniken Bescheid zu wissen und sie eventuell schon einmal angewendet zu haben, wie das beim akademischen Restaurator der Fall ist. Letzterer sollte aber sehr wohl handwerkliche Arbeit beurteilen können und gute Qualität zu schätzen wissen, damit die Basis für eine sinnvolle Kooperation besteht.

Es gab bereits mehrere Ansätze vonseiten der Restauratorenvereinigungen, das Berufsbild zu definieren, um eine Grundlage für einen gesetzlichen Berufsschutz zu schaffen. 1981 wurde das sogenannte „Rosa Papier“ von drei deutschen Restauratorenverbänden[26] herausgebracht – es sprach sich generell für eine Hochschulausbildung als Voraussetzung

24 Restauro, Nachgefragt: Was denken angehende und praktizierende Restauratoren, Ausbilder und Arbeitgeber über die Restauratorenausbildung?, 2009, S. 364–369.

25 Ebenda, S. 366.

26 Dies waren der DRV (Deutscher Restauratorenverband), DVFR (Deutscher Verband freiberuflicher Restauratoren), AdR (Arbeitsgemeinschaft der Restauratoren); im VDR (Vereinigung Deutscher Restauratorenverbände) befanden sich zu dieser Zeit insgesamt sieben Teilverbände, die sich 2001 zum Verband der Restauratoren zusammenschlossen; in Österreich gibt es seit 1985 den ÖRV (Österreichischer Restauratorenverband).

zur Berufsausübung aus. 1984 wurde vom ICOM (International Council of Museums) eine weitere Berufsdefinition verabschiedet. Dies war der erste internationale Ansatz, den Beruf zu schützen und eine Hochschulausbildung verpflichtend vorzuschreiben. Die Vereinigung der europäischen Restauratorenverbände „E.C.C.O." (European Confederation of Conservator-Restorers' Organisations, gegr. 1991) verabschiedete 1993/94 eine weitere Berufsrichtlinie. Es gibt aber auch zahlreiche andere Berufe, bei denen man nicht annehmen würde, dass sie ungeschützt sind. In Deutschland regelt § 132a des Strafgesetzbuches den Berufsschutz. Unter Absatz 1 Nummer 2 sind darin die überraschend wenigen geschützten Berufsbezeichnungen aufgelistet. Nicht genannt und demnach nicht geschützt sind beispielsweise Piloten, Juristen, Betriebswirte oder Kieferorthopäden. In Österreich gibt es zahlreiche fachspezifische Regelungen, doch ebenfalls keine für den Restaurator. Handwerksberufe sind in der Gewerbeordnung geregelt, für andere Sparten gibt es eigene Gesetzgebungen (z. B. das Apothekengesetz, das Forstgesetz oder das Psychologengesetz). Da letztlich das während des Studiums erlernte Wissen und Können für die Berufsausübung für wichtig gehalten wird, braucht der akademische Restaurator die Konkurrenz von nicht akademischen Kollegen nicht zu fürchten. An öffentlichen Einrichtungen werden ohnehin keine nicht akademischen Restauratoren ohne Referenzen eingestellt, und das Führen der Titel „Mag. art" oder „Diplom-Restaurator" ist ausschließlich Hochschul- und Universitätsabsolventen erlaubt.

Die Ermöglichung eines Doktorats für akademische Restauratoren wird im engen Zusammenhang mit deren Anerkennung als Wissenschaftler gesehen.[27] Man sieht, dass dies erst seit Kurzem der Fall ist: In Österreich ist ein Doktoratsstudium als Folge des Universitätsgesetzes, das den österreichischen Kunsthochschulen den Universitätsstatus brachte, erst seit dem Jahr 2001 möglich.[28] Die erste Dissertation am Institut für Konservierung und Restaurierung an der Universität für angewandte Kunst Wien wurde im Jahr 2005 abgeschlossen.[29] In Deutschland kann man an der Technischen Universität München,[30] der Hochschule für Bildende Künste in Dresden[31] und der Staatlichen Akademie der

27 Ausführliche Bestandsaufnahmen zur Akademisierung des Restauratorenberufs sind in folgender Literatur nachzulesen: Schießl, Vom Autodidakten zum Diplomrestaurator, 2001; Götz, Zum Stand der Professionalisierung von Restauratoren, 1997; Janis, Restaurierungsethik, 2005.

28 Zur Auswahl steht an der Angewandten das Doktoratsstudium der Naturwissenschaften, der Philosophie oder der Technischen Wissenschaften. Aus: Universität für angewandte Kunst Wien, Studienführer 2005/06, 2005, S. 389, 392, 395.

29 Griesser-Stermscheg, Metall und Licht im „volksnahen Sezessionismus". Die Ausstattung der Donaufelder Kirche zum Hl. Leopold in Wien-Floridsdorf (1905–14), Dissertation, Wien 2005.

30 Der erste Abschluss stammt aus dem Jahr 2005, Technische Universität München, Lehrstuhl für Restaurierung, Kunsttechnologie und Konservierungswissenschaft, URL: http://www.rkk.arch.tu-muenchen.de

31 Der erste Abschluss stammt aus dem Jahr 2006, Hochschule für bildende Künste Dresden, Studiengang Restaurierung: Dissertationen (18.01.2010), URL: http://www.hfbk-dresden.de/HfBK-Dresden/Studium/Studiengaenge/Restaurierung/Dissertationen/Auswahl.html

Bildenden Künste in Stuttgart[32] ein Doktoratsstudium aufnehmen. An der Universität Bamberg besteht am Institut für Archäologie, Denkmalkunde und Kunstgeschichte seit 2002/03 ein Masterstudiengang „Denkmalpflege-Heritage Conservation", der aus dem seit 1982 angebotenen „Aufbaustudium Denkmalpflege"[33] hervorgegangen ist. Auch hier wird ein Doktoratsstudium angeboten.[34]

1.3 Ausbildungswege ohne Hochschulabschluss

Obwohl es heute im deutschsprachigen Raum eine Vielzahl von Universitäten und Hochschulen gibt, an denen ein Restaurierungsstudium angeboten wird, gibt es auch andere Wege, Restaurator zu werden. Zum Beispiel besteht die Möglichkeit einer dreijährigen Ausbildung an Fachakademien.[35] Diese jedoch nur in Bayern bestehende Ausbildungsform verlangt als Vorbildung eine einschlägige abgeschlossene Berufsausbildung und erlaubt nach Abschluss das Tragen des Titels „Staatlich geprüfter Restaurator". In Deutschland werden für Handwerksmeister von den jeweiligen Handwerkskammern spezielle Fortbildungen in der Denkmalpflege angeboten, um den Titel „Restaurator im Handwerk" zu erlangen. Diese Berufsbezeichnungen werden von den Restauratorenverbänden akzeptiert, weil es ein Kooperationsabkommen aus dem Jahr 1996 gibt. Darin versichert der Zentralverband des deutschen Handwerks als Gegenleistung, die Bestrebungen zum Berufsschutz für Restauratoren zu unterstützen.[36]

In Österreich wurde um 1950 der Titel „Staatlich anerkannter Restaurator"[37] eingeführt. Fachhandwerkern wurde es ermöglicht, eine gewisse Zeit in den Amtswerkstätten des Bundesdenkmalamtes zu arbeiten. Nach einer kommissionellen Prüfung konnte ihnen dann der genannte Titel zuerkannt werden. *„An dieser De-facto-Gleichstellung von Restauratoren mit Hochschulabschluß und traditionell gewerblich geschulten Handwerkern wird noch die damalige, primär handwerkliche Einschätzung von Konservierung / Restaurierung deutlich."*[38] Das Bundesdenkmalamt unterhält zusätzlich zur Abteilung für Konservierung und Restaurierung im Wiener Arsenal Werkstätten für Baudenkmalpflege in der Kartause Mauerbach. Das unweit von Wien gelegene ehemalige Kartäuserkloster wurde als lebendes

32 Der erste Abschluss stammt aus dem Jahr 2005, Staatliche Akademie der bildenden Künste Stuttgart, Promotion (laufend aktualisiert), URL: http://www.abk-stuttgart.de/frames.php?flash=false&p=10

33 Hubel Achim, Universität Bamberg, Professur für Denkmalpflege (26.02.2008), URL: http://www.uni-bamberg.de/iadk/denkmalpflege

34 Klemm, Restauratorenhandbuch, 2008, S. 19 ff., 28.

35 Ebenda, S. 15 f.

36 Deutscher Restauratorenverband, Mitteilungen 1996/3, 1996, S. 3 ff.

37 Koller, Die Restaurierwerkstätten im Wiederaufbau, 2004, S. 471.

38 Ebenda.

Beispiel einer vorbildlichen Altbausanierung seit 1984 schrittweise restauriert. Die Kartause Mauerbach wird für Weiterbildungskurse und Seminare für Handwerker, Restauratoren und Denkmalpfleger genutzt.[39] Ein weiteres Aufgabenfeld dieser Einrichtung ist die Erforschung und Erprobung von Sanierungsmethoden in der Baudenkmalpflege sowie die Erfassung und Beurteilung von in der Denkmalpflege verwendeten Baumaterialien. *„Die heutige Organisationsform sichert in der Weiterbildung aller am Altbau beschäftigten Berufsgruppen die enge Verbindung zwischen den Grundlagen der Denkmalpflege und der erforderlichen Praxis am Bau.“*[40] Im Metallbereich ist die Erhaltung und Pflege historischer Schmiedetechniken durch Walfrid Huber[41] und die Erforschung ursprünglicher Fassungen von Schmiedeeisen in Zusammenarbeit mit Absolventen der Metallrestaurierung der Angewandten von Bedeutung.[42]

In Deutschland spiegelt die aktuelle Besetzung der Restauratorenstellen an Museen und Denkmalpflegeinstitutionen die Entwicklungen in der Berufsbildung wider: Vertreter der Restauratorengeneration ohne Studienabschluss werden seltener, sie kommen allmählich in das Pensionsalter, und freie Stellen werden nahezu ausschließlich mit Akademikern besetzt. Diese ältere Generation hatte weder die Möglichkeit noch den Anspruch, zu studieren, und in den Museen wurden geschickte Handwerker eingestellt. Oft waren sie es, die die heute etablierten Restaurierungsateliers an den Museen planten und einrichteten. Sie sammelten Erfahrungen, entwickelten Methoden und Rezepte und sorgten oft auch für deren Verbreitung. Auch die Ausbildung von Praktikanten war und ist ihre Aufgabe. Das notwendige naturwissenschaftliche und geisteswissenschaftliche Rüstzeug musste sich diese Restauratorengeneration mit der Zeit so weit wie möglich selbst erarbeiten. Es ist daher verständlich, dass sich heute die jüngere Akademikergeneration und die „Selfmade“-Restauratoren ein wenig skeptisch gegenüberstehen. Dieses Aufeinandertreffen wird jedoch nicht mehr lange vorzufinden sein. Beide Restauratorengenerationen sollten die Chance bei sich bietender Gelegenheit aber nutzen und sich zum einen über restauratorische Erfahrung und handwerkliches Wissen, zum anderen über wissenschaftliches Rüstzeug austauschen.

In Österreich stellt sich die Situation etwas anders dar, weil es seit 1933 eine etablierte Tradition akademischer Restauratoren gibt. Schon früh wurde an der Akademie die Mög-

---

39 Im Angebot befinden sich z. B. Kurse zu den Themen Schmieden, Treiben und Ziselieren, zur Behandlung von Architekturoberfläche, für Steinmetzarbeiten in der Denkmalpflege, traditionelle und moderne Putz- und Anstrichsysteme in der Denkmalpflege, Stuckrestaurierung, Kalkbrennen und Ölanstriche auf Holz und Eisen.

40 Bundesdenkmalamt, Restaurierwerkstätten Baudenkmalpflege (01.07.2005), URL: http://bda.at/text/136/1124/5598/

41 Walfrid Huber hat an der Universität für angewandte Kunst Bildhauerei studiert und ist gelernter Schmied und Schlosser.

42 Koller, Zu Geschichte und Gegenwart der Metallrestaurierung in Österreich, 2009, S. 49.

lichkeit zur Spezialisierung auf Gemälde- oder Papierrestaurierung ermöglicht. Für die Bereiche Metall und Kunsthandwerk gab es seit 1964 das Studium an der Angewandten. Daher arbeiten, zumindest in den Bereichen Gemälde und Kunsthandwerk, seit Längerem vornehmlich Absolventen der Akademie und der Angewandten an Museen. In anderen Fachbereichen vollzog sich die Akademisierung erst später. In der Textilrestaurierung ist es noch möglich, dass zahlreiche nicht akademische Restauratoren oder solche mit einem Auslandsstudium tätig sind, da erstmals 2005 Absolventen der Angewandten am österreichischen Arbeitsmarkt auftraten. Eine eigenwillige Konstellation zeichnet sich in der Steinrestaurierung ab. Die seit 2005 von der Angewandten abgehenden akademischen Steinrestauratoren werden häufig zur wissenschaftlichen Ergänzung des Personals in handwerklichen Betrieben angestellt. Gerade auf diesem Sektor besteht derzeit großer Bedarf, der durch die wenigen Absolventen kaum gedeckt werden kann.

Der deutsche Verband der Restauratoren stellt auf seiner Homepage unter der Rubrik „Wie werde ich Restaurator?“ fest: *„Die zentrale Aufgabe von Restauratoren ist die Bewahrung und Pflege der Kunst- und Kulturgüter. Um den Anforderungen der modernen Restaurierung gerecht werden zu können, ist eine akademische Ausbildung notwendig. Nur ein Hochschulstudium versetzt den Restaurator in die Lage, ein Objekt von der Voruntersuchung, Analyse und Konzeptentwicklung über die eigentliche Konservierung oder Restaurierung bis hin zur notwendigen Dokumentation und weiterführenden Betreuung zu begleiten.“*[43] Der Trend zeigt, dass das Studium die Zukunft der Restauratorenausbildung ist. Trotzdem ist es offensichtlich, dass es auch weiterhin einen Markt für nicht akademische Restauratoren geben wird. Zum einen wird der akademische Restaurator in vielen Fällen auf den handwerklichen Erfahrungsschatz z. B. von Kirchenmalern oder professionellen Vergoldern angewiesen sein. Andererseits werden außerhalb der Museen und staatlichen Denkmalbehörden private Kunden oft bereitwillig auf teure naturwissenschaftliche Untersuchungen, aufwendige Recherchen und eine ausführliche Dokumentation verzichten wollen. Dem privaten Auftraggeber wird es vielleicht wichtiger sein, dass seine Vorstellungen und Wünsche gut und günstig umgesetzt werden. Gerade hier muss deutlich unterschieden werden zwischen der an den Hochschulen propagierten Bestandserhaltung und der Instandsetzung von Objekten. Realistisch gesehen wird ein akademischer Restaurator abseits der Museen und staatlichen Denkmalbehörden nicht umhinkönnen, Kompromisse bei seinen restaurierethischen Überzeugungen einzugehen, wenn er von seinem Beruf leben will. Seine Aufgabe ist es aber, als Vertrauensperson so weit wie möglich beratend und überzeugend Einfluss zu nehmen. Was zählt, ist der bestmögliche Erhalt von Kunst- und Kulturgut, auch außerhalb der staatlich geschützten Bereiche.

---

43 Verband der Restauratoren, Wie werde ich Restaurator? (2006), URL: http://www.restauratoren.de/index.php?id=62

1.4 Studium der Objekt- und Metallrestaurierung

„Studium“ bedeutet allgemein das Erforschen eines Sachverhalts oder im Speziellen die Ausbildung an einer Hochschule. Es dient der Vorbereitung auf ein berufliches Tätigkeitsfeld, mit dem Ziel, Kenntnisse, Fähigkeiten und Methoden zu erlernen, die zum wissenschaftlichen Arbeiten, zum wissenschaftlich-kritischen Denken und zu verantwortlichem Handeln befähigen.[44] Für die verschiedenen Einrichtungen des sogenannten „tertiären Bildungsbereiches“, die der Pflege der Wissenschaft und der Künste durch Forschung und Lehre dienen, gibt es den Oberbegriff „Hochschule“.[45] Die Hochschulen lassen sich in solche mit Promotions- und Habilitationsrecht und solche ohne, z. B. „Fachhochschulen“, unterteilen. Fachhochschulen sind in Deutschland durch die Aufwertung von Ingenieurschulen und höheren Fachschulen Anfang der 1970er-Jahre entstanden. Sie besitzen im Vergleich zu Universitäten einen eingeschränkten Forschungsauftrag. Die Zugangsvoraussetzungen sind leichter zu erreichen (Fachhochschulreife statt allgemeiner Hochschulreife), und die Studiendauer ist generell kürzer als bei den sogenannten „wissenschaftlichen Hochschulen“. Absolventen einer Fachhochschule dürfen aber, da alle Hochschulabschlüsse rechtlich gleichgestellt sind, an einer Hochschule mit Promotionsrecht promovieren.[46] In Österreich fanden Fachhochschulen erst seit den 1990er-Jahren Verbreitung. Sie haben den Bildungsauftrag einer *„wissenschaftlich fundierten Praxisorientierung“* (vgl. Kap. 1.4.2).[47]

Der Ausdruck „Universität“ lässt sich vom lateinischen Begriff „universitas“ für Einheit herleiten. Gemeint ist damit die Einheit von Lehrenden und Lernenden. Sie gilt als älteste und traditionell ranghöchste Form unter den Hochschulen.[48] Platons Philosophenschule, die wiederum nach einem benachbarten Heiligtum des Helden Akademos benannt war, ist der Ursprung der Institutionsbezeichnung „Akademie“. Der Akademiebegriff wird oft bei Kunsthochschulen verwendet, steht aber im Gegensatz zum Adjektiv „akademisch“ nicht zwangsläufig in einem Hochschulzusammenhang (vgl. „Sommerakademie“).[49] Die Bezeichnung „akademischer Restaurator“ wird verwendet, um zwischen handwerklichen Restauratoren und jenen, die an Hochschulen studiert haben, zu unterscheiden.

Der Begriff „Ausbildung“ kann verschieden interpretiert werden. Im allgemeinen Sprachgebrauch wird er oft gleichgesetzt mit einer Berufsausbildung bzw. Lehre im Gegen-

---

44 Winkenbach, Brockhaus Universallexikon, 2007, Bd. 17, S. 7425 f.

45 Teichler, Hochschulbildung, 2009, S. 421 ff.

46 Ebenda, S. 435, und Krüger, Grundtypen der Hochschulen, 1996, S. 219.

47 Sohm, Praxisbezogene Ausbildung auf Hochschulniveau, 1999, S. 15 und 33.

48 Winkenbach, Brockhaus Universallexikon, 2007, Bd. 19, S. 7993.

49 Ebenda, Bd. 1, S. 128.

satz zum Hochschulstudium. Grundsätzlich versteht man darunter aber ganz allgemein die Vermittlung von Fähigkeiten und Kenntnissen, die zur Ausübung eines Berufes benötigt werden.[50] In der wissenschaftlichen Literatur wird der Begriff Ausbildung kaum verwendet und dient nicht zur Abgrenzung auf einen bestimmten Bereich im Bildungswesen.[51]

1.4.1 Definition der Fachrichtung und berufliche Tätigkeitsfelder

Die Grenzen der Spezialisierungsrichtungen in den Konservierungswissenschaften und der Restaurierung sind fließend. Erschwert wird die Abgrenzung der einzelnen Fachbereiche, weil diese je nach Institution nach verschiedenen Merkmalen vorgenommen wird. Unterschieden wird nicht nur nach Materialgruppen (z. B. Steinrestaurierung, Textilrestaurierung), sondern auch nach Herkunftsart (z. B. Bodenfundrestaurierung; hier können nahezu alle Materialien vertreten sein). Der Gemälderestaurator hat sich dagegen auf eine klar definierte Objektgattung spezialisiert, bei der es, natürlich abgesehen von Ausnahmen, sich häufig wiederholende Materialien und Problemstellungen gibt.

In der Praxis kommen daher viele Überschneidungen vor. Eine gefasste Holzskulptur kann sowohl von einem Gemälde- als auch von einem Holzrestaurator behandelt werden. Ein Metallrestaurator kann mit Objekten aus dem Kunsthandwerk, dem Bodenfundbereich oder dem technischen Kulturgut konfrontiert sein, wobei es sich dabei um gleichermaßen anerkannte Spezialgebiete handelt. Im Alltag fällt dies weniger ins Gewicht, denn jeder Restaurator sollte wissen, welche Anforderungen er erfüllen kann und welcher Kollege sich mit einer bestimmten Problemstellung eventuell besser auskennt. Es ist auch der zunehmenden akademischen Vernetzung seit den 1970/80er-Jahren zu verdanken, dass es innerhalb der im Vergleich zu anderen Berufen kleinen Schar von Restauratoren gute fachübergreifende Verbindungen gibt.

Der Begriff Objektrestaurierung ist sehr allgemein und geradezu „schwammig“. Wenn man vom wörtlichen Sinn ausgeht, dass man „Objekte restauriert“, zählt dazu fast alles. Erschwerend kommt hinzu, dass auch die Restauratoren der anderen Fachbereiche bei den ihnen zur Bearbeitung anvertrauten Kunst- und Kulturgegenständen von ihren „Objekten“ sprechen. Damit wird die neutrale, unvoreingenommene Herangehensweise an das zu restaurierende Stück unterstrichen. Nachdem es zahlreiche Spezialisierungsrichtungen z. B. für Gemälde, Textil, Papier, Stein oder Holz gibt, zählen diese im Allgemeinen nicht zum Spektrum der Objektrestaurierung. Der verbleibende Rest ist sehr vielgestaltig, und daher muss der Objektrestaurator als Generalist unter den

50 Der Verband der Restauratoren VDR spricht beim Studium der Konservierung und Restaurierung von *„akademischer Ausbildung“;* in: Verband der Restauratoren, Wie werde ich Restaurator? (2006), URL: http://www.restauratoren.de/index.php?id=62

51 Vgl.: Arnold, Handbuch der Berufsbildung, 2006.

Restauratoren gesehen werden. Auch an den Hochschulen sind innerhalb der Bezeichnung Objektrestaurierung die Grenzen fließend. Welche Objektgattungen während des Studiums behandelt werden, ist maßgeblich von den Hochschulen und den Vorlieben und Spezialisierungen ihres Lehrpersonals abhängig.[52]

Der Begriff Objektrestaurierung stammt vermutlich aus dem angloamerikanischen Sprachraum („Object Conservation"). Doch gibt es auch dort Schwierigkeiten der Begriffsbestimmung. In ihrem Buch „Conservation Treatment Methodology" versucht Barbara Appelbaum einen Leitfaden zu schaffen, der es erlaubt, bei Konservierungsmaßnahmen unabhängig von Objektgattung und Material methodisch vorzugehen. Appelbaum definiert den Objektbegriff folgendermaßen: *„This book uses the term 'objects' to describe all the things that conservators treat, even though 'object' is used by conservators for a category of three-dimensional entities that are not paintings, works on paper, textiles and a few other things. The text uses the term for everything from paintings, textiles, and paper-based material to ceramics, taxidermy specimens, and skins. There seems to be no ideal solution to this vocabulary dilemma."*[53] Ähnlich wie im Deutschen wird das Wort „object" zum einen als allgemeine Bezeichnung für zu restaurierendes Kunst- und Kulturgut, zum anderen als Gattungsbegriff eines Restaurierungszweigs verwendet. Doch die alternative Verwendung des Begriffs „cultural property" (Kulturgut) scheint ebenfalls nicht unproblematisch zu sein: *„The American Institute for Conservation of Historic and Artistic Works (AIC) has adopted the term 'cultural property' rather than 'object', partly as response to architectural conservators who insist that, if anything, a building is not a single object but a collection of objects. Natural history specimens, both geological and biological, are sometimes considered to lie outside the category of culture. It could be said that the removal of such objects from the natural world and their inclusion in a collection for permanent preservation makes them cultural property. In any case, the phrase 'cultural property' is awkward in writing, and the term 'object' will be used in absence of a better alternative."*[54]

Charakterisiert werden kann also der Objektrestaurator damit, dass er sich mit immer derselben wissenschaftlichen Methodik, aber auch mit der nötigen Kreativität für objektspezifische Problemlösungen auf völlig verschiedene Objektgattungen, Materialkombinationen und Verarbeitungstechniken einstellen kann. Dies gilt zwar auch für alle anderen Spezialisierungsrichtungen, aber nicht in vergleichbarem Ausmaß und vergleichbarer Breite. Selbst wenn ein Gemälderestaurator es mit unterschiedlichen Trägermaterialien wie Textil, Metall, Holz, Elfenbein u. v. m. sowie verschiedenen Rahmungen zu tun hat, findet er meist ähnliche Herstellungs- und Verarbeitungstechniken (Grundie-

52 E-Mail-Auskunft von Martina Griesser-Stermscheg, Universität für angewandte Kunst, Institut für Konservierung und Restaurierung, Objektrestaurierung, 14.12.2009.

53 Appelbaum, Conservation Treatment Methodology, 2007, S. XXVii.

54 Ebenda, S. XXViii.

rung, Malschichtaufbau etc.) vor. Er ist Spezialist des umfangreichen Spezialgebiets der Malerei, ihrer Bindemittel und Pigmente. Selbstverständlich ist auch eine Gemäldeoberfläche als dreidimensional anzusehen; trotzdem ist diese im Vergleich zum Objektbereich wesentlich weniger räumlich ausgeprägt.

Der Objektrestaurator darf keine Scheu vor für ihn neuen Materialien und wechselnden Dimensionen haben. Konstruktives und funktionales Denken ist Voraussetzung, um auf die unterschiedlichen Objekte und Problemstellungen eingehen zu können. Eine weitere Besonderheit ist, dass bei der Konservierung und Restaurierung verschiedene Grade von Funktion erforderlich sein können, die gegebenenfalls schon als Reparatur bezeichnet werden müssen. Denn oft gibt es keine Alternative dafür, dass z. B. ein Scharnier gängig oder ein Sesselbein (zumindest das Eigengewicht des Möbels) tragend sein müssen. Viel gedankliche Arbeit kostet es, sich neue Konstruktionen für Montagen oder Unterstützungen auszudenken und diese zu planen und umzusetzen. Ein Vorteil ist, dass sich nach dem Diplom durch die aus genannten Gründen notwendigerweise breit angelegte Ausbildung mehr Möglichkeiten bei der Auftrags- und Stellensuche ergeben, als das in anderen Fachbereichen der Fall ist.[55]

Der Begriff Objektrestaurierung war an der Meisterklasse für Metallrestaurierung der Angewandten schon lange vor der offiziellen Umbenennung im Jahr 2000 geläufig. Die frühere Studentin und Lehrbeauftragte Barbara Szapary-Leitner beantragte 1984 einen Aufenthalt im Victoria & Albert Museum in London, um dort in der „Objektrestaurierung“ mitzuarbeiten.[56] Belege für die frühere Verwendung des Begriffs Objektrestaurierung finden sich ferner in der „Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung“ des Deutschen Restauratorenverbandes. Man begann darin 1987 mit dem Abdrucken von Diplomarbeitstiteln im Fach Konservierung und Restaurierung.[57] Zunächst wurden die Themen der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste in Stuttgart erfasst, in den Jahren darauf folgten die der Schule für Gestaltung in Bern und der Hochschule für bildende Künste in Dresden. Ab 1990 wurden schließlich alle Hochschulen im deutschsprachigen Raum berücksichtigt und auch die Diplomarbeiten der „Metall- und Objektrestaurierung“ der Meisterklasse für Konservierung und Restaurierung der damaligen Hochschule für angewandte Kunst in Wien mit kurzen Inhaltsangaben angeführt.[58] Im

55 E-Mail-Auskunft von Martina Griesser-Stermscheg, Universität für angewandte Kunst, Institut für Konservierung und Restaurierung, Objektrestaurierung, 14.12.2009.

56 Brief von Hubert Dietrich an die Abteilung plastische Gestaltung im Hause, Betreff: Studienpläne der Meisterklasse für Restaurierung, Wien, 18.03.1981.

57 1987 gab es bereits eine Veröffentlichung für ICOM, in der eine Bibliographie sämtlicher Hochschularbeiten erarbeitet wurde: Krist, Banik, Dobrusskin, Rushfield, Winsor, Bibliography Theses Dissertations Research Reports in Conservation, 1987. Eine zweite Ausgabe davon erschien 1990.

58 Deutscher Restauratorenverband, Zeitschrift für Kunsttechnologie und Restaurierung, 1990/1, S. 151.

Jahr 1993 wurde in der Zeitschrift als Fachbereich schließlich nur noch die Bezeichnung „Objektrestaurierung" gewählt.[59]

Berufliche Tätigkeitsfelder in der Objektrestaurierung

Die Bewahrung von Kunst- und Kulturgut gilt als verantwortungsvolle Aufgabe, und der Beruf des Restaurators steht in hohem Ansehen. Das Konservieren und Restaurieren von Objekten aus privatem Besitz bringt oft direkte Anerkennung durch den Auftraggeber mit sich. Außerdem ist es nicht zu unterschätzen, dass der Restaurator bei der Ausübung seines Berufes seine Arbeitsschritte weitgehend selbst bestimmt und die Ergebnisse seiner Arbeit unmittelbar wahrnimmt.

Das Ansehen war offenbar nicht immer so groß. Das könnte daran liegen, dass, im Gegensatz zu heute, durch die noch ausstehende Verwissenschaftlichung des Berufes viele „Scharlatane" tätig waren. Die Probleme eines Restaurators beschreibt der bekannte Kunsthistoriker Max Friedländer (1867–1958) im Jahr 1946: *„Der Restaurator betreibt das denkbar undankbarste Geschäft. Im besten Falle sieht und weiß man nichts von ihm. Hat er aus Eigenem Gutes geleistet, ist er in die zweifelhafte Gesellschaft der Fälscher geraten, wenn er etwas schlecht gemacht hat, in die verachtete der Kunstverderber. Das Urteil über die Arbeit der Restauratoren ist noch unzuverlässiger als über Kunstwerke. Und dies will etwas sagen."*[60] Friedländer geht bei seinen Ausführungen nur von der Gemälderestaurierung aus. Bei der Abhandlung des damals besonders umstrittenen Themas der Firnisabnahme und Reinigung kommt er zu dem Schluss: *„Unser Geschmack beruht auf Konventionen."*[61] Dies trifft aber durchaus auf alle Fachbereiche und Generationen zu. Der Restaurator unterliegt nach Friedländer bei seiner Arbeit dem steten Wandel der ästhetischen Ansprüche. Auch wird sich an seiner Feststellung nichts ändern, dass sich der Restaurator im Konflikt zwischen dem historischen Anliegen, der Erhaltung des Kunstwerks als Dokument und dem materiellen Begehren der Eigentümer, den maximalen Marktwert herauszuholen, befindet.[62]

Definitionen der Begrifflichkeiten geben erste Anhaltspunkte zum aktuellen Tätigkeitsfeld des Restaurators. Welches Kunst- und Kulturgut zum Objektbereich gezählt werden kann, wurde bereits im vorangegangenen Kapitel erläutert. Das lateinische Verb „restaurare" bedeutet erneuern oder wiederherstellen. Sowohl die „Restauration" und das „Restaurant" (bei diesen Einrichtungen geht es um die Wiederherstellung der körperlichen Kräfte durch Essen und Trinken) als auch die „Restaurierung" leiten sich von

59 Ebenda, 1993/1, S. 258.
60 Friedländer, Von Kunst und Kennerschaft, 1946, S. 243 f.
61 Ebenda, S. 245.
62 Ebenda, S. 246 f.

diesem Wort ab. Bei der „Restaurierung" von Kunstwerken oder Objekten kulturgeschichtlicher Bedeutung hat mittlerweile eine Bedeutungsverschiebung stattgefunden. Ziel ist heute nicht mehr die ursprünglich gemeinte Wiederherstellung eines früheren oder „besseren" Zustands, sondern die Bestandserhaltung. Konservierung leitet sich vom lateinischen Wort „conservare" ab, was so viel wie erhalten oder bewahren bedeutet. Allerdings wird die Konservierung der Restaurierung erst in jüngerer Zeit auch in der Berufsbezeichnung vorangestellt, seit sich der Arbeitsschwerpunkt hin zur Schadensprävention verschoben hat. Durch geeignete Bedingungen der Lagerung, der Nutzung und des Klimas sollen Veränderungen oder Schäden am Kunst- und Kulturgut erst gar nicht entstehen. Auch die neuerdings zunehmenden Wartungsverträge, die eine regelmäßige Kontrolle und Pflege vorsehen, zählen zu diesem Bereich. Hier ist auch der finanzielle Gesichtspunkt für den Auftraggeber von Bedeutung. Regelmäßige geringfügige Pflegemaßnahmen sind nicht nur schonender für die Substanz eines Objekts, sondern auch langfristig günstiger als immer wiederkehrende, teure „Generalüberholungen".

Die Tätigkeitsbezeichnung „Konservator" ist nun im deutschsprachigen Sprachraum (Österreich,[63] Deutschland,[64] Schweiz[65]) zweifach besetzt, da sie traditionell als Dienstbezeichnung verbeamteter Kulturwissenschaftler (zumeist Kunsthistoriker) in Museen und Denkmalpflegeinstitutionen verwendet wird. Diese Dienstbezeichnungen sind historisch zu verstehen und stammen aus einer Zeit, in der es noch nicht die heutige Konservierungswissenschaft und Restaurierung gab. Fachleute, die auf dem Gebiet der Kunstgeschichte bewandert waren und sich für den Erhalt und die Erfoschung von Kunst und Kulturgut einsetzten, konnten Konservator werden (vgl. Kap. 2.2.1). Der (Beamten-)Konservator ist daher bis heute für Aufbau, Erhalt, Vermittlung und Erforschung von Sammlungen oder Denkmalbeständen zuständig. Um Verwechslungen zu vermeiden, wird für den (Restaurator-)Konservator auch die Bezeichnung Konservierungswissenschaftler verwendet. Auch in Frankreich gibt es die Dienstbezeichnung „Conservateur", die nicht den (Restauratoren-)Konservator meint. Im angloamerikanischen Sprachraum dagegen gibt es eine klare Trennung zwischen „Conservator", „Restorer" and „Curator": *„Conservators in museums in the UK are never called restorers. There's a fine distinction between conservation and restoration in that restorers repair objects for use and aim to*

63 Es gab z. B. den Generalkonservator und gibt die Landeskonservatoren in der aktuellen Hierarchie des österreichischen Bundesdenkmalamtes.

64 Über die Unzulänglichkeiten der Begriffsdefinitionen in Allgemeinlexika und im Duden schreibt Hans-Christoph von Imhoff in seiner Kolumne „Der Duden, der hat Löcher" in der Zeitschrift Restauro 8/2009, S. 488–491. Er beklagt, dass der Konservator in der 25. Auflage des Dudens aus dem Jahr 2009 ausschließlich als ein für die Instandhaltung von Kunstdenkmälern verantwortlicher Beamter definiert wird.

65 Historisches Museum Basel, Was macht eigentlich ein Konservator? (o. A.), URL: http://www.hmb.ch/de/hmb/jobdescription/kurator.html

fully restore them to their former glory. They generally work in private practice for collectors and dealers.“[66] Ausschließlich als „Curator“ werden dort die am Museum beschäftigten Kunsthistoriker und andere Kulturwissenschaftler bezeichnet, die im deutschsprachigen Raum oft Konservator genannt werden.[67] Analog zum angloamerikanischen Sprachraum handelt es sich auch in Spanien bei „Conservador“ und „Restaurador“ um zwei verschiedene Berufsgruppen.[68] In Italien gibt es dagegen eine vorstellbare Bezeichnung wie „Conservatore” im Kunst- und Denkmalbereich generell nicht.[69] Eine Verwechslungsmöglichkeit zwischen einem „Restauratore“ und einem Beamten im Museums- und Denkmalwesen ist dort daher ausgeschlossen.

Der Begriff Kurator leitet sich vom lateinischen Wort „curare“ ab, was mit pflegen oder sich um etwas sorgen übersetzt werden kann. Er wird, ähnlich wie „Konservator“ und „Kustos“, als Dienstbezeichnung von Kulturwissenschaftlern in Museen verwendet. Gemeint ist aber auch hier weniger die Sorge um Kunstwerke oder Denkmäler, sondern die Kuratierung von Ausstellungen und Veranstaltungen.[70] Die Bezeichnung Kustos beruht auf dem lateinischen Wort „custos“ für Wächter.

Die eigene Erfahrung hat gezeigt, dass der Objektrestaurator in der Öffentlichkeit häufig ein nicht ganz der Realität entsprechendes Image hat. Es ist immer wieder zu beobachten, dass das Berufsbild des Konservators-Restaurators von Außenstehenden falsch eingeschätzt wird. Er sitzt, entgegen gängigem Klischeebild, nicht die meiste Zeit am Mikroskop und reinigt sein Objekt mit von Hand gedrehten Wattestäbchen. Gerade das heutige Berufsbild des Objektrestaurators ist beeindruckend aktuell und vielseitig. Einmal wird man als Begleiter eines Kunstwerks bei einem Transport viel Zeit im LKW verbringen, ein anderes Mal tote Tauben und Vogelkot von einem Denkmal entfernen, um an einem weiteren Tag einen Querschliff einer Legierungsprobe für eine metallurgische Untersuchung anzufertigen. In zuverlässiger Regelmäßigkeit kann man in der Presse lesen, dass ein Objekt nach der Konservierung und Restaurierung „in neuem Glanz erstrahlt“. Das ist im Allgemeinen weder möglich noch erwünscht und sorgt immer wieder für Erklärungsbedarf. Im privaten Kontakt wird man immer wieder gefragt: *„Muss man da nicht unheimlich geduldig sein? Das wäre nichts für mich!“* Es ist richtig, dass man als Restaurator ein gewisses Standvermögen braucht, um auch einmal „Kilometerarbeit“ oder sehr diffizile Arbeiten durchführen zu können. Doch sind noch weitaus mehr Begabungen als Geduld erforderlich, und der Alltag ist vermutlich wesentlich abwechs-

66 E-Mail-Auskunft von Joanna Whalley, Victoria & Albert Museum, Senior Metals Conservator, 15.06.2010.

67 Ebenda.

68 E-Mail-Auskunft von Katharina Kohler, Diplomrestauratorin, 26.06.2010.

69 Mündliche Auskunft von Sara Giuliani, Restauratorin und Kunsthistorikerin, 22.06.2010.

70 Tietmeyer, Arbeit im Museum, 2009, S. 74.

lungsreicher, als dies in vielen anderen Berufen der Fall ist. Häufig wird behutsam zum Thema Bildungsweg nachgefragt: *„Was, kann man das auch studieren?“* Die Erfahrung hat gezeigt, dass bei Laien eine handwerkliche Vorstellung vom Beruf dominiert und fast ausschließlich die Fachbereiche der Gemälde- oder Möbelrestaurierung bekannt sind. Dass es zahlreiche andere Spezialisierungsrichtungen in der Restaurierung gibt und man diese auch im Studium erlernen kann, wird überwiegend mit Erstaunen aufgenommen. Vereinzelt trifft man auch auf die völlig gegensätzliche Vorstellung vom Restauratorenberuf, wonach der Restaurator als hoch spezialisierter Naturwissenschaftler gesehen wird.

Im freiberuflichen Bereich muss der Objektrestaurator äußerst mobil und flexibel sein. Es kann sein, dass er über Wochen von Baustelle zu Baustelle fahren muss und gleichzeitig schon den nächsten Auftrag akquirieren sollte. Auf Baustellen (z. B. bei der Restaurierung von Gebäudekomplexen, Kirchen o. Ä.) ist der Objektrestaurator häufig Witterung, Lärm und Staub ausgesetzt. Psychische und physische Belastbarkeit werden auf die Probe gestellt. Da der Objektrestaurator fast nie seine ganze Werkstattausrüstung mitnehmen kann und z. B. die Versorgung mit Fließwasser und Strom vor Ort nicht immer gewährleistet ist, ist oft Improvisationstalent gefragt. Ein Vorteil der freiberuflichen Tätigkeit ist aber die (relativ) flexible Zeiteinteilung. Bei Arbeiten im Außenbereich muss jedoch die saisonbedingte Abhängigkeit berücksichtigt werden, da meist nur in den Sommermonaten gearbeitet werden kann. Ist man geschäftstüchtig und kann gut mit Auftraggebern, Fremdfirmen und Angestellten umgehen, kann die freiberufliche Restaurierung jedoch ein einträgliches und abwechslungsreiches Berufsfeld sein. Außenstehende machen sich aber oft kein Bild von der manchmal prekären beruflichen Situation einiger Restauratoren und das Einkommen wird generell überschätzt.

Auch am Museum hat der Objektrestaurator ein vielseitigeres Betätigungsfeld, als in der Öffentlichkeit vermutet wird. Die wenigste Zeit wird er bei der Restaurierung von Objekten verbringen. Dominierend ist heute die präventive Konservierung. Dazu werden alle Maßnahmen gezählt, die ein Objekt davor bewahren, in Zukunft restaurierungsbedürftig zu werden: Der Restaurator bemüht sich, in der Sammlung und im Depot möglichst gute Lagerungsbedingungen zu schaffen und diese zu überwachen. Die im Museum gezeigten Ausstellungsstücke werden regelmäßig auf Schäden untersucht und mögliche Schadensursachen frühzeitig behoben. Der Objektrestaurator steht außerdem oft vor der Aufgabe, Montagen für Ausstellungsstücke herzustellen, die es einerseits erlauben, diese für den Besucher ansprechend und verständlich zu präsentieren, die andererseits jedoch möglichst schonend für die Objekte sein sollen. Viel Zeit benötigt die Planungsarbeit für Ausstellungen und Bauvorhaben, das Schreiben von Dokumentationen oder die Inventarisierung des Museumsbestands in modernen Datenbanksystemen. In zunehmendem Maße werden die Museumsrestauratoren vom Leihverkehr in Anspruch genommen. Möglichst sichere Verpackungen müssen geplant, genaue Zustandsproto-

kolle erstellt und die Objekte dann an den Ausstellungsort begleitet und wieder abgeholt werden. Zu den Aufgaben des Museumsrestaurators gehörten auch die Wissensvermittlung und Betreuung von Praktikanten, Studierenden und Volontären.

Im Vergleich zum früheren Berufsleben hat sich einiges geändert. Oft hört man alteingesessene Museumsrestauratoren klagen, dass sie „gar nicht mehr zum Restaurieren“ kämen. Dies liegt nur zum Teil daran, dass der viel kritisierte „Ausstellungszirkus“ derart zugenommen hat. Eindeutig angestiegen ist der Aufwand für Datenverarbeitung und Dokumentation. Gerade in der heutigen Übergangszeit (die Museen hatten sich im Allgemeinen sehr abwartend verhalten und öffnen sich erst allmählich einer Digitalisierung) kostet es viel Überlegungsarbeit, wie mit der neuen Datenflut umgegangen werden soll. Welche Speichersysteme für die Inventarisierung sollen eingerichtet und wie sollen die neuen und alten Dokumente darin aufgenommen werden? Das Erstellen und Bestücken von Datenbanken an Museen und Denkmalpflegeinstitutionen kostet enorm viel Zeit. Parallel dazu werden oft die Dokumentationen wie früher analog geführt. So gesehen fällt heute oft nicht nur bei der Archivierung mehr (analoge und digitale) Arbeit an, sondern die Dokumentationen an sich sind ausführlicher und wesentlich präziser als früher. Neue Arbeitsbereiche müssen von älteren Restauratoren „erlernt“ werden. Zum Beispiel genügt es nicht mehr, sich nur in der analogen Fotografie auszukennen, sondern man muss auch digital fotografieren und mit den Daten arbeiten und umgehen können (z. B. Kartierungen erstellen).

Aufgrund der zahlreichen neuen Studienmöglichkeiten, für welche an allen Hochschulen Praktika verlangt werden, fällt in den Restaurierungswerkstätten viel Betreuungsarbeit bei im Vergleich zu früher relativ häufig wechselnden Praktikanten an. Oft wird nur für die Zeit einer Semesterarbeit ein Praktikumsplatz gesucht. In zahlreichen Fällen ist der Zeitraum derart kurz, dass der Praktikant nur unter Aufsicht arbeiten kann, was einen erheblichen Betreuungsaufwand für Museumsrestauratoren darstellt. Vor der Institutionalisierung der Ausbildung an Hochschulen gab es in den Restaurierungswerkstätten der Museen zwar auch Praktikanten, aber die Ateliers standen eher in der Funktion einer vollständigen Ausbildungsstätte. Die Praktikanten blieben oft über Jahre, kannten sich im Museumsbetrieb mit der Zeit bestens aus und konnten auch phasenweise selbstständig arbeiten.

Zudem wird heute der Sammlungspflege und der Depotarbeit mehr Bedeutung beigemessen. Der Restaurator beschäftigt sich mehr mit der präventiven Konservierung, kümmert sich in regelmäßigen Abständen um die Depotpflege („Insektenmonitoring“, Klimaüberwachung etc.). Er erarbeitet neue Lagerungsbedingungen und bessere Vitrinensysteme und führt Umlagerungen aus. War die Nachkriegsgeneration damit beschäftigt, ihre Restaurierungswerkstätten und Depots wieder einzurichten und erstmals für moderne Restaurierungsmethoden, deren Dokumentation und für eine internationale Vernetzung zu sorgen, wird nun dies alles von der jüngeren Generation verbessert und ausgeweitet.

Im freiberuflichen Tätigkeitsbereich hat sich das Aufgabenfeld ebenfalls erweitert. Die Bestimmung des Restaurators war früher die reine Verrichtung der restauratorischen Arbeit am Objekt. Heute erstreckt sie sich von der Konzepterstellung und Organisation über die vollständige Durchführung der Maßnahmen bis zur Dokumentation der Restaurierung. Befunderstellungen und Projektplanungen sind auf der Tagesordnung. Wie oben erwähnt, hat auch im freiberuflichen Bereich die präventive Konservierung Einzug gehalten. Zunehmend werden Wartungsverträge und Pflegemaßnahmen in regelmäßigen Zyklen angeboten.

1.4.2 Fachhochschule, Technische Universität oder Kunstuniversität?

Es hat für die Inhalte eines Studiums der Restaurierung in gewisser Weise Gewicht, ob sich das jeweilige Institut, an dem das Studium eingerichtet ist, an einer Kunstuniversität (wie es an den beiden Universitäten in Wien der Fall ist), einer Technischen Universität oder einer Fachhochschule befindet. Grundsätzlich ist an Fachhochschulen das Studium eher anwendungsorientiert ausgelegt. An Kunstuniversitäten wird mehr Wert auf ästhetische Geschmacksbildung, künstlerische Voraussetzungen und manuelles Geschick gelegt. Nur Diplomrestauratoren von Fachhochschulen müssen in ihrem Titel als Unterscheidungsmerkmal das Kürzel für Fachhochschule folgendermaßen anhängen: „Dipl. Rest. [FH]".[71] Absolventen der Technischen Universität München, Lehrstuhl für Restaurierung, Kunsttechnologie und Konservierungswissenschaft, verwenden den Titel „Dipl. Rest. [Univ.]".[72] Das Diplomstudium an den beiden österreichischen Universitäten wird mit dem altbewährten Titel Magister bzw. Magistra artium „Mag. art." abgeschlossen.

Auch im Verhältnis von praktischer zu theoretischer Wissensvermittlung gibt es zwischen den Hochschulen im deutschsprachigen Raum Unterschiede. So verzichtet man am Lehrstuhl für Restaurierung, Kunsttechnologie und Konservierungswissenschaft an der Technischen Universität München auf einen eigenen, regelmäßig und kontrolliert angeleiteten Werkstattunterricht. Ihre praktische Erfahrung sammeln die Studierenden vor allem während Praktika und bei sogenannten „Fallstudien",[73] welche ab dem fünften Semester an den kooperierenden Institutionen Bayerisches Landesamt für Denkmal-

71 Zur Führung akademischer Grade in Österreich: Bundesministerium für Wissenschaft und Forschung, Akademische Grade (01.03.2007), URL: http://www.bmwf.gv.at/wissenschaft/national/oesterr_hochschulwesen/studien_u_akademische_grade/akademische_grade/ Zur Führung akademischer Grade in Deutschland: Reich, Hochschulrahmengesetz, 2007, § 18.

72 Klemm, Restauratorenhandbuch, 2008, S. 23.

73 Technische Universität München, Lehrstuhl für Restaurierung, Kunsttechnologie und Konservierungswissenschaft, Studienplan (14.11.2007), URL: http://www.rkk.arch.tu-muenchen.de

pflege, Bayerisches Nationalmuseum, Doerner-Institut/Bayerische Staatsgemäldesammlungen durchgeführt werden. Beim Studiengang „Kunsttechnologie, Konservierung und Restaurierung von Kunst- und Kulturgut“ an der Hochschule für Bildende Künste Dresden setzt man dagegen, ähnlich wie bei den beiden Wiener Instituten, auf die Ausgewogenheit von praktischer und theoretischer Wissensvermittlung: *„Bei fünfjähriger Studiendauer ist der Dresdner Restauratorenstudiengang der einzige in Deutschland, der praxisbezogen mit den Prüfungsleistungen des einjährigen Diploms eine Balance von wissenschaftlicher Befundsicherung, praktischer konservatorisch-restauratorischer Arbeit und wissenschaftlicher Problemaufarbeitung einfordert.“*[74]

1.4.3 Zulassungsvoraussetzungen

Da es wesentlich mehr Bewerber als Studienplätze und Arbeitsplätze im Bereich der Konservierungswissenschaft und Restaurierung gibt und nicht jeder gleichermaßen für den Beruf geeignet ist, wird an allen Hochschulen eine Zulassungsprüfung durchgeführt. Generell ist festzustellen, dass heute die weiblichen Bewerber deutlich in der Überzahl sind. Schon bei den Zugangsvoraussetzungen, die an jeder Hochschule anders gehandhabt werden (Auflistung der Hochschulen im Bereich Objekt/Metall s. Kap. 1.4.5), zeigen sich die unterschiedlich gewichteten Ansprüche an die Fähigkeiten und Vorkenntnisse der Bewerber. An der Technischen Universität München fließt beispielsweise die Abiturnote in das Bewertungssystem bei der Eignungsprüfung ein (ein außergewöhnlich guter Notenschnitt kann sogar ohne weitere Eignungsprüfung den Studienplatz sichern), an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste in Stuttgart wird die Schulabgangsnote in Chemie eingesehen. Dagegen wird hier nicht, wie es an den österreichischen Kunstuniversitäten gefordert wird, das künstlerische und konstruktive Einfühlungsvermögen anhand von Modellier- und Zeichenaufgaben getestet. Ob man die Befähigung zum Restauratorenberuf eher an theoretischem Wissen und Lernfähigkeit oder zusätzlich auch an weniger objektiven Kriterien wie dem künstlerischen Einfühlungsvermögen festmacht, muss den unterschiedlichen Philosophien der Hochschulen überlassen werden. An deutschen Hochschulen wird im Gegensatz zu den beiden österreichischen Instituten ein zumeist einjähriges Vorpraktikum an ein bis zwei Restaurierungsbetrieben oder Museen verlangt (vgl. Kap. 1.4.4).

Für Bewerber, die an der Universität für angewandte Kunst Wien studieren wollen, empfiehlt es sich, schon einige Monate vor der Zulassungsprüfung Kontakt zum Institut

74 Hochschule für bildende Künste Dresden, Restaurierung (September 2006), URL: http://www.hfbk-dresden.de/HfBK-Dresden/Studium/Studiengaenge/Restaurierung.php; der Studiengang Kunsttechnologie, Konservierung und Restaurierung von Kunst- und Kulturgut wurde als einer der Ersten seiner Art in Deutschland im Jahr 1974 nach Vorbild der Akademie der bildenden Künste in Wien eingerichtet (schriftliche Anmerkung von Manfred Koller, September 2009).

aufzunehmen, sich bei einem Sprechstundentermin über das Studium zu informieren und eventuell schon eine Mappe mit ersten Zeichnungen vorzulegen. Nur so besteht die Möglichkeit, Lücken im Anforderungsprofil zu erkennen und noch rechtzeitig zu schließen. Ein Vorpraktikum gilt zwar als empfehlenswert, um über das Berufsbild und den gewählten Fachbereich Bescheid zu wissen, ist aber nicht zwingend erforderlich. Im Gegensatz zu den deutschen Hochschulen gibt es keine Vorschriften über die erforderliche Dauer eines Praktikums. Der Bewerber sollte sich aber schon vor der Aufnahmeprüfung überlegen, welchen Fachbereich er wählen will, und seine Motivation dafür darlegen können. Vorausgesetzt werden eine gute Allgemeinbildung, Grundkenntnisse in Englisch, Chemie und Kunstgeschichte, was während des Aufnahmeverfahrens überprüft wird. Im Vorfeld werden Empfehlungen gegeben, wie man sich auf die Prüfung vorbereiten kann. Doch geht es nicht so sehr um auswendig gelernte Details wie um das Erkennen und Verstehen von Zusammenhängen.

In der Realität ist es leider so, dass ein Bewerber seine bevorzugte Hochschule in den wenigsten Fällen nach ihrem Profil und Selbstverständnis wählt, denn das kann ein Neuling in der Restaurierung trotz Besuch von Informationsveranstaltungen wie Tag der offenen Tür, Berufsmessen oder Sprechstunden kaum beurteilen. Dem durchschnittlichen Studienbewerber geht es in erster Linie generell um einen Studienplatz, am besten in seiner bevorzugten Stadt. Daher bewirbt er sich im Normalfall mit unterschiedlichen Mappen an mehreren Hochschulen. Die über das Jahr verteilten Termine für die Zulassungsprüfungen und die überall unterschiedlichen Anforderungen an die Bewerbungsmappen sorgen für Verwirrung. Dass die Studierenden während des Restaurierungsstudiums im Vergleich zu anderen Studienrichtungen in ungewöhnlichem Ausmaß von den Anschauungen und Methoden des jeweiligen Instituts geprägt werden, ist wenigen im Vorhinein bewusst. Auch hier zeigt sich, wie wichtig die Aufarbeitung der Entwicklungsgeschichte der Konservierungswissenschaft und Restaurierung ist: *„Knowing the history of conservation helps current and future conservators understand how and where the profession developed and why different approaches are taken not only between different countries but also between different museums and institutions within the same country.“*[75]

1.4.4 „Bologna-Prozess“, Praktikum und Volontariat

Durch eine Erklärung der europäischen Bildungsminister in Bologna im Jahr 1999 wurde eine Umstellung an den Universitäten und Fachhochschulen angeregt, welche 2010 abgeschlossen sein sollte. Europaweit und fachübergreifend wird ein dreistufiges System mit Bachelor- und Masterstudiengang und anschließendem Doktorat empfoh-

75 Oddy, Smith, Past Practice – Future Prospects, 2001, Foreword.

len. Die Planung sieht vor, dass ein Studierender bereits nach zwei bis vier Jahren mit dem Bachelorgrad in die Arbeitswelt eintreten soll. Nur die Besseren einer Studienrichtung sollen nach weiteren zwei Jahren das Studium mit dem Master abschließen. Ziel dieser erhöhten vertikalen Differenzierung des Hochschulsystems ist die Förderung von Mobilität, internationaler Wettbewerbsfähigkeit und Beschäftigungsmöglichkeit der Absolventen innerhalb Europas. Erste Evaluierungen ergaben jedoch, dass die innereuropäische Mobilität der Studierenden nicht nennenswert gesteigert wurde und es seitens der Absolventen wenig Interesse daran gibt, mit dem Bachelortitel in den Beruf einzusteigen.[76] Die Hochschulreform wird auch zehn Jahre nach ihrer Unterzeichnung heiß diskutiert, und es ist gut möglich, dass es noch zu Veränderungen kommen wird.[77]

In der Konservierungswissenschaft und Restaurierung sind die Auswirkungen des neuen Systems noch schwer absehbar. Sie werden aber überwiegend mit Skepsis erwartet.[78] Deshalb halten die Institute für Konservierung und Restaurierung der beiden österreichischen Universitäten am Modell des Diplomstudiums mit der Regelstudienzeit von zehn Semestern fest. Man beobachtet kritisch die vielfältigen Entwicklungen in Deutschland.[79] Die Dauer des Bachelorstudiums schwankt dort zwischen drei und vier Jahren. Bis auf den Studiengang in Mainz werden künftig konsekutiv überall auch Masterstudiengänge angeboten werden.

Es ist schwer vorstellbar, dass, wie theoretisch geplant, bereits der Bachelorabschluss zur Ausübung des Restauratorenberufs qualifiziert. Darüber sind sich auch die europäischen Berufsorganisationen einig. Auf der Homepage der European Confederation of Conservator-Restorers' Organisations (E.C.C.O.) wird daher gefordert: *„To maintain the standards of the profession, the Conservator-Restorer's professional education and training shall be at the level of a university Master's degree (or recognised equivalent) in conservation-restoration."*[80] Auch das European Network for Conservation-Restoration Education (ENCoRE) vertritt diese Ansicht.[81] Die Arbeitsgruppe „Education and Training in Conservation" des International Council of Museums-Comittee for Conservation (ICOM-CC) geht auf ihrer Homepage nicht im Speziellen auf diesen europäischen Um-

76 Teichler, Hochschulbildung, 2009, S. 436 f.

77 Osel, Die besten Blogs zu „Bologna", Süddeutsche Zeitung, 2009, S. 33.

78 Restauro, Nachgefragt: Was denken angehende und praktizierende Restauratoren, Ausbilder und Arbeitgeber über die Restauratorenausbildung?, 2009, S. 364 ff.

79 Krist, Griesser-Stermscheg, University Studies in Conservation at the University of Appied Arts Vienna – BA, MA – Quo Vadis?, 2008, S. 25 ff.

80 European Confederation of Conservator-Restorers' Organisations, E.C.C.O. Professional Guidelines (2002), URL: http://www.ecco-eu.org/about-e.c.c.o./professional-guidelines-3.html

81 European Network for Conservation-Restoration Education, E.C.C.O. Professional Guidelines III. Basic Requirements for Education in Conservation-Restoration (2004), URL: http://www.encore-edu.org/encore/DesktopDefault.aspx?tabindex=1&tabid=172

strukturierungsplan ein. Es werden aber allgemeine Richtlinien für die Qualifikation zur Berufsausübung genannt, die eine fundierte und daher zwangsläufig über den Bachelor hinausgehende Ausbildung voraussetzen.[82]

Praktikum und Volontariat

Studienbewerber, die bereits ein Praktikum absolviert haben, haben schon eine Vorstellung vom Berufsleben und sind auf keinen Fall unvorbereitet. Es ist bei der Bewerbung um einen Studienplatz erfahrungsgemäß besser, wenn man sein Vorpraktikum an einem Museum und nicht ausschließlich bei einem freiberuflichen Restaurator gemacht hat.[83] Die Vorpraktikanten sind am Arbeitsmarkt, und das nicht nur im freiberuflichen Bereich, eine durchaus willkommene Arbeitskraft. Wer sich diese Zeit des Vorpraktikums finanziell leisten kann und auch die Unsicherheit in Kauf nimmt, danach bei keiner Aufnahmeprüfung zugelassen zu werden,[84] hat die größte Hürde vor dem Studium bereits genommen. An den deutschen Hochschulen wird eine einschlägige handwerkliche Lehre nicht als Praktikumszeit angerechnet. Nachdem bis vor Kurzem oft noch zwei Praktikumsjahre Voraussetzung für die Zulassung zum Studium waren, schwanken die Vorgaben zur Praktikumsdauer heute zwischen „beruflicher Erfahrung“ und zwölf Monaten.[85] Wie bereits erwähnt, wird an den Kunstuniversitäten in Österreich bei den Bewerbern für einen Studienplatz in der Restaurierung kein Vorpraktikum vorausgesetzt. Ein großer Vorteil dabei ist, dass die Herangehensweisen und Techniken beim Restaurieren von Beginn an unter universitärer Anleitung und ohne Zeitdruck im Zuge des Werkstättenunterrichts erlernt werden können. Macht man ein Vorpraktikum, ist man oft gezwungen, ohne jedes Hintergrundwissen und Hinterfragen zu arbeiten. *„Ein schlechter Praktikumsplatz ist daher schlechter als keiner.“*[86]

---

82 International Council of Museums-Comittee for Conservation, Education an Training in Conservation (laufend aktualisiert), URL: http://www.icom-cc.org/25/working-groups/education-and-training-in-conservation

83 Praktikanten werden an Museen meist von Diplomrestauratoren angeleitet; oft besteht auch Kontakt zwischen den Restaurierungsabteilungen der Museen und Hochschulen. Von Vorteil ist außerdem, dass der Praktikant mit dem Museumsstandard bei Dokumentationen vertraut wird und mehr Zeit und Möglichkeiten für seine Recherchearbeit (z. B. in der Hausbibliothek oder im Kontakt mit Kunsthistorikern) hat als im freiberuflichen Bereich.

84 An manchen Hochschulen gibt es die Möglichkeit, eine Eignungsprüfung schon vor dem Praktikum abzulegen. Dies sind: Fachhochschule für Technik und Wirtschaft in Berlin, Hochschule für bildende Künste in Dresden, Fachhochschule Hildesheim/Holzminden/Göttingen, Fachhochschule Potsdam.

85 Vgl. Tabelle Kap. 1.4.5.

86 Schriftliche Anmerkung von Gabriela Krist, Professor und Vorstand des Instituts für Konservierung und Restaurierung, Universität für angewandte Kunst Wien, 2009.

Es ist in Deutschland zur gängigen Praxis geworden, an den staatlichen Museen und Denkmalbehörden Volontariatsstellen einzurichten. Vordergründig soll dadurch jungen Absolventen der Einstieg ins Berufsleben erleichtert werden, wobei es bei Weitem weniger Volontariatsstellen als Studienabgänger gibt. Diese Stellen sind jedoch relativ schlecht bezahlt, und der Volontär wird in den meisten Fällen als willkommene und auf dem neuesten Stand der Forschung stehende Arbeitskraft eingesetzt.[87] Vom Deutschen Museumsbund wurde deshalb im Jahr 2009 in Zusammenarbeit mit dem International Council of Museums (ICOM) Deutschland ein „Leitfaden für das wissenschaftliche Volontariat am Museum" herausgegeben.[88] Demnach handelt es sich nicht um ein Ausbildungsverhältnis, sondern es sollen Kenntnisse in den Tätigkeitsfeldern, die für den Betrieb eines Museums relevant sind, im Verlauf von zwei Jahren vermittelt werden. Dieser Leitfaden orientiert sich, wenn man vom derzeitigen Berufsbild des Restaurators ausgeht, am Kunsthistoriker als wissenschaftlichem Volontär: Neben dem Sammeln, dem Bewahren, dem Dokumentieren und Forschen sowie dem Ausstellen und Vermitteln sollen die Bereiche der Presse- und Öffentlichkeitsarbeit, des Museumsmanagements sowie des Personal-, Finanz- und Rechnungswesens abgedeckt werden. Dem Volontariat soll ein „Curriculum" zugrunde liegen, in dem seine Inhalte festgelegt werden.[89] Sieht man den Konservator-Restaurator in der Zukunft auch in leitenden und organisatorischen Positionen am Museum und nicht ausschließlich im Restaurierungsatelier, so sollte auch er im Rahmen eines Volontariats diese museumsorganisatorischen Stellen durchlaufen können. Da viele junge Restauratoren gerne an einer öffentlichen Einrichtung arbeiten, finden sich für Volontariatsstellen trotz eingangs erwähnter Nachteile genug Bewerber. Laut Deutschem Museumsbund gibt es 600 wissenschaftliche Volontariatsstellen an deutschen Museen.[90] Leider können die Volontäre in den allerwenigsten Fällen übernommen werden, da kaum Stellen ausgeschrieben werden.

Aus einem völlig anderen Blickwinkel sieht diese Entwicklung der Leiter des Institutes für Kunsttechnik und Konservierung des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg und Vorsitzende des Fördervereins des Fachbereichs Konservierung und Restaurierung der Fachhochschule Erfurt: Für die restauratorische Praxis bleibe im Zuge der Hochschulausbildung heute meist nicht genügend Raum. Deshalb müssten sich die Absolventen daran gewöhnen, während eines Volontariats diese Defizite aufzuarbeiten, und dürften auf dem Arbeitsmarkt nicht als *„fertige"* Restauratoren auftreten.[91] Es sollte aber

87 Tietmeyer, Arbeit im Museum, 2009, S. 78.

88 Deutscher Museumsbund, Leitfaden für das wissenschaftliche Volontariat am Museum, 2009.

89 Ebenda, S. 6.

90 Ebenda, S. 4.

91 Von Ulmann zur Frage: Was erwarten Sie von einem Studienabgänger? Welche Fähigkeiten und Qualifikationen sollte er mitbringen? In: Restauro, Nachgefragt: Was denken angehende und praktizierende Restauratoren, Ausbilder und Arbeitgeber über die Restauratorenausbildung?, 2009, S. 366.

der selbstverständliche Anspruch aller Hochschulen sein, Restauratoren auszubilden, die selbstständig in ihrem Beruf arbeiten können. Dieser Tendenz möchte das oben beschriebene österreichische Ausbildungsmodell durch sein Festhalten am fünfjährigen Diplomstudium mit seinem Praxisbezug entgegenwirken.

1.4.5 Übersicht zu Hochschulen mit Objektrestaurierung

Das Studienangebot speziell für die Restaurierung von kunsthandwerklichen Objekten bzw. von Objekten mit dem Schwerpunkt Metall im deutschsprachigen Raum ist erstaunlich überschaubar. Durch die Jahresangaben zur Gründung der Institute bzw. der Spezialisierungsrichtungen im Objekt- und Metallbereich wird ersichtlich, wie jung die universitäre Ausbildung hier im Allgemeinen noch ist. Gleichzeitig wird aus folgender Zusammenschau die vergleichsweise lange Tradition der an der Angewandten bestehenden Klasse deutlich. Kritisch muss die Vielzahl der in jüngster Zeit an deutschen Hochschulen gegründeten Restaurierungsinstitute gesehen werden. Durch die große Zahl der Absolventen scheint der Bedarf an akademischen Restauratoren am deutschen Arbeitsmarkt längst gedeckt zu sein.

An folgenden Universitäten oder Fachhochschulen in Österreich, Deutschland und der Schweiz kann Konservierung und Restaurierung von Metall, kunsthandwerklichen Gegenständen, technischem Kulturgut oder Bodenfunden studiert werden:

Name der Hochschule, Ort	Einführung des Studiums im Objekt- bzw. Metallbereich	Regelstudienzeit, Akademischer Grad	Aufnahmebedingungen	Fachrichtung
Johannes-Gutenberg-Universität Mainz	1963 Duale Ausbildung: Ausbildungsvertrag mit dem Römisch-Germanischen Zentralmuseum	ab 2010 Bachelor: 6 Sem., davor kein Hochschulabschluss	Praktikum oder einschlägige Berufsausbildung, Eignungsprüfung	Archäologische Objekte
Universität für angewandte Kunst Wien	1964	Diplom, Mag. art. 10 Sem.	Zulassungsprüfung: Künstlerische Eignung (Mappe), Grundwissen Kunstgeschichte und Naturwissenschaften	Objektrestaurierung (vormals Metallrestaurierung)
Akademie der bildenden Künste Wien	(1933 Gemälde) 1965 Papier u. a. Spezialisierungsrichtungen, 2005 moderne Materialien	Diplom, Mag. art. 10 Sem.	Praktikum empfohlen, Zulassungsprüfung: Künstlerische Eignung (Mappe), Grundwissen Kunstgeschichte und Naturwissenschaften	Objekte mit Schwerpunkt Holz, Moderne Materialien in der Kunst, Musikinstrumente
Fachhochschule Hildesheim/ Holzminden/ Göttingen	1987[92]	Bachelor: 6 Sem. Master: 4 Sem.	12 Monate Vorpraktikum, Eignungsprüfung	Gefasste Holzobjekte, Keramik
Staatliche Akademie der bildenden Künste Stuttgart	(1948 „Institut für Technologie der Malerei" von Kurt Wehlte) 1988	Bachelor: 6 Sem. Master: 4 Sem.	12 Monate Vorpraktikum, Eignungsprüfung	Archäologische, ethnologische und kunsthandwerkliche Objekte

92 Informationen zu den Hochschulen wurden ihrer jeweiligen Homepage entnommen. Tabelle: Elisabeth Krack.

93 E-Mail-Auskunft der Fachhochschule Hildesheim/Holminden/Göttingen, Fakultät Erhaltung von Kulturgut, 10.09.2009 .

Name der Hochschule, Ort	Einführung des Studiums im Objekt- bzw. Metallbereich	Regelstudienzeit, Akademischer Grad	Aufnahmebedingungen	Fachrichtung
Fachhochschule für Technik und Wirtschaft Berlin	1993	Bachelor: 7 Sem. ab 2010 auch Master: 3 Sem.	12 Monate Vorpraktikum, Mappe mit künstl. Arbeiten und Dokumentationen, Eignungsprüfung	Technisches Kulturgut, Archäologische Objekte, Moderne Materialien
Fachhochschule Erfurt	1994	Bachelor: 6 Sem. Master: 4 Sem.	12 Monate Vorpraktikum, Mappe mit künstl. Arbeiten und Dokumentationen, Eignungsprüfung	Archäologisches Kulturgut und Kunsthandwerk
Fachhochschule Potsdam	1995	Bachelor: 7 Sem. ab 2010 auch Master: 3 Sem.	12 Monate Vorpraktikum, Mappe mit künstl. Arbeiten und Dokumentationen, Eignungsprüfung	Metallkonservierung
Technische Universität München	1997	Bachelor: 8 Sem. Master: 4 Sem.	12 Monate Vorpraktikum, Aufnahmeprüfung, Notendurchschnitt Abiturzeugnis	Studium nicht fachspezifisch; Spezialisierung auf Objektrestaurierung möglich.
Hochschule der Künste Bern	(1982 Gründung des Restaurierungsinstituts) 1999 Vertiefungsrichtung moderne Materialien	Bachelor: 6 Sem. Master: 4 Sem.	Berufliche Erfahrung, Eignungsprüfung (manuelles Geschick, Dokumentationen, Gespräch)	Archäologische Funde, Technisches Kulturgut, Moderne Materialien

2. Das 19. Jahrhundert als Wiege der heutigen Konservierungswissenschaft

2.1 Denkmalpflege- und Kunstgewerbebewegungen im Habsburgerreich

2.1.1 Grundlegende Tendenzen in Gesellschaft und Kunst

Die Gründungen der heutigen öffentlichen Institutionen Bundesdenkmalamt[94] und Universität für angewandte Kunst gehen auf die Mitte des 19. Jahrhunderts zurück. Sie sind als Kinder ihrer Zeit eng mit den Ideen dieser Epoche verbunden. Das 19. Jahrhundert gilt als das *„große Jahrhundert für die Entwicklung des Restaurierwesens“*.[95] Einige Gründe für parallel verlaufende Entwicklungen sollen im Folgenden dargestellt werden.

Die sich in jener Zeit etablierende bürgerliche Gesellschaft konnte sich, anders als der Adel, nicht über ihre Abstammung definieren. Stattdessen verlegte man sich auf die Wissenschaften und die Erforschung und Erhaltung historischer Kunst und Kultur. Die vielen Epochen vor dieser bürgerlichen Blütezeit versuchte man sich durch die Verwendung ihrer Stile „anzueignen“. Eine neue, eigene Identität wurde durch die Präsentation noch kaum bekannter Symbole erreicht, nämlich der erst im jüngsten Ausgrabungseifer entdeckten griechischen und altorientalischen Kunstsprache. Erforschung und Ausgrabungen der eigenen nationalen Bodendenkmäler unterstrichen das nationale Interesse des Bürgertums.[96] Diese Aspekte bildeten die Voraussetzung für den Historismus als prägenden Stil des 19. Jahrhunderts. *„Der Adel war Geschichte, der Bürger schrieb Geschichte, auch auf seiner Fassade.“*[97] Durch Bildung und Wissenschaft bestand die Abgrenzung zum einfachen Volk. Man schuf sich einen „Adel des Geistes“, und die Universität bot Raum

---

94 Die Vorgängerinstitution des Bundesdenkmalamts „BDA“ wurde 1850 als „K. K. Centralkommission für die Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale“ gegründet und 1873 zur „K. K. Zentralkommission für die Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale“ erweitert; ab 1910 agierte sie unter dem Namen „K. K. Zentralkommission für Denkmalpflege“, ab 1920 als „Bundesdenkmalamt“, ab 1934 als „Zentralstelle für Denkmalschutz im Bundesministerium für Unterricht“ und ab 1940 als „Institut für Denkmalpflege“. Nach dem Zweiten Weltkrieg wurde wieder der Name Bundesdenkmalamt eingeführt. Siehe dazu: Prandtstetten, Geschichte der staatlichen Denkmalpflege in Österreich, 1989, S. 143–146.

95 Althöfer, Das 19. Jahrhundert und die Restaurierung, 1987, S. 13.

96 Bammer, Archäologie und Gründerzeitarchitektur in Wien, 1977, S. 14 f. und 41.

97 Ebenda, S. 16.

zur Nachahmung feudaler Verhaltensmuster.[98] Durch die Förderung der heimischen Handwerkskunst und die Erforschung und Erhaltung der nationalen Kulturschätze wollte man die Bedeutung des Vaterlandes in Konkurrenz zu den anderen Industrienationen untermauern.

Zu Beginn jenes Jahrhunderts konnten durch die industrielle Produktion erstmals breitere Bevölkerungsschichten mit in Serie produzierten Gebrauchsgegenständen und Kunst- und Kulturgut versorgt werden. Als Beispiel gilt der Eisenkunstguss, welcher in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Deutschland und Österreich außerordentlich beliebt war. *„Durch den Eisenkunstguß war es außerdem möglich, bis dahin teure Luxusgüter aus edlen Metallen kostengünstig zu erzeugen und zu erwerben, um damit die höfische und adelige Wohnwelt in die bürgerliche zu übernehmen.“*[99] Nicht nur der vergleichsweise günstige Anschaffungspreis und der schlichte, den klassizistischen Geschmack jener Zeit befriedigende Stil trugen zur Beliebtheit bei. Das Material Eisen war Ausdruck einer vaterländischen Gesinnung, nämlich des Verzichtes auf wertvollere Metalle, die man dem Staat nach der Devise „*Gold gab ich für Eisen*“ zur Finanzierung von Kriegen spenden sollte.

Eine Folge der industriellen Revolution war die offizielle Aufhebung des Zunftwesens in Österreich[100] mit der Gewerbeordnung von 1859 und damit einhergehend die Auflösung alter Handwerkstraditionen.[101] In den Fabriken, wo viele Menschen nun Arbeit fanden, wurde handwerkliches Wissen nicht mehr benötigt. Wenn man es aus heutiger Sicht selbstverständlich begrüßenswert findet, dass nun alle Kinder eine längere schulische Bildung erhielten,[102] so beklagte man damals das angeblich daraus resultierende Aussterben des Handwerks. Denn erst nach der Schule, mit 14 bis 16 Jahren, konnten die Jugendlichen nun ihre handwerkliche Ausbildung beginnen – ein Alter, in dem sie früher die Grundfertigkeiten bereits beherrschten.[103]

Ein anerkannter Kunstforscher jener Zeit und Begründer des „Österreichischen Museums für Industrie und Gewerbe“ mit zugehöriger Kunstgewerbeschule, Rudolf von Eitelberger (zur Person s. Kap. 2.1.4), beklagt 1882, dass das Handwerk im Ansehen der

98 Ebenda, S. 39.

99 Schmuttermeier, Eisenkunstguss, 1992, S. 5 f.

100 Bis zum österreichisch-ungarischen Ausgleich 1867 umfasste das K. K. Kaisertum Österreich die Gesamtheit der unter der Habsburgermonarchie stehenden Länder. Danach verstand man unter dem Begriff Österreich alle „cisleithanischen“, also alle diesseits der Leitha gelegenen Gebiete. Aus: Eigner, Helige, Österreichische Wirtschafts- und Sozialgeschichte, 1999, S. 11.

101 Mehr dazu: Zatschek, Handwerk und Gewerbe in Wien, 1949.

102 Eine Schulpflicht für Kinder von sechs bis zwölf Jahren wurde bereits 1774 unter Maria Theresia eingeführt.

103 Eitelberger, Über Zeichenunterricht, kunstgewerbliche Fachschulen und die Arbeitsschule an der Volksschule, 1882, S. 77 f.

Bevölkerung sehr tief gesunken sei. Er beschreibt die Situation sehr anschaulich anhand eines typischen handwerklichen Betriebes: *„Der Vater der Familie hat ein sehr gut rentirendes Schuhmachergeschäft und betreibt es mit 12 Gesellen; er hat zwei Söhne und mehrere Töchter. Keiner der Söhne will aber das Handwerk des Vaters lernen, der eine ist ein kleiner Beamter der Eisenbahn geworden, der andere widmet sich dem Kaufmannsstande. Bei der Unbildung der Gesellen haben die Töchter von Handwerkern keine Neigung, eine Heirat mit einem der Gesellen einzugehen […].“*[104] Dass das Handwerk und sein bedeutender kultureller Einfluss auf die Gesellschaft seit der industriellen Revolution unterschätzt und nicht genug gewürdigt werden, kritisierte Heinz Zatschek auch im Jahr 1949 in seinem Buch über das „Handwerk und Gewerbe in Wien“: *„Mit Erstaunen werden all jene, die sich bisher nicht so eingehend mit dem Handwerk befasst haben, erkennen, welch tiefschürfenden und in einzelnen Fällen sogar bestimmenden Einfluß das Handwerk auf das Staats- und Kulturleben genommen hat […].“*[105]

Betroffen von den Umwälzungen in Handwerk und Produktion war auch die Baukunst. Im Vergleich zu früheren Jahrhunderten entstanden massenhaft Neubauten, die Städte mussten sich dem industriellen Aufschwung und dem Bevölkerungszuwachs schnell anpassen. Eitelberger beklagte schon 1871, dass *„Architektur fabriksmässig producirt“* und die junge künstlerische Generation zu *„geistigen Dienstmännern“* gemacht werde und in Wien durch die Baugesellschaften *„das Schablonenwesen hereinzubrechen drohe“*.[106] Man hatte Gefallen an den Stilen früherer Epochen gefunden und suchte sich für die zu errichtenden Bauwerke den vermeintlich passenden Stil heraus. *„So wurde für Kirchen mit Vorliebe der gotische Stil gewählt, weil das Mittelalter doch eine Blütezeit der Religion gewesen war. Der theatralische Barockstil galt als besonders geeignet für Theater und Opernhäuser, während sich Schlösser und Ministerien am würdigsten in den Formen der italienischen Renaissance ausnahmen.“*[107] In diesem Sinne wurde bei der Bebauung der heutigen Wiener Ringstraße nach Schleifung der alten Stadtmauern im Jahr 1858 unter Kaiser Franz Joseph I. verfahren. Die Gebäude der Akademie der bildenden Künste und des Museums für angewandte Kunst (Abb. 1) sind bekannte Beispiele hierfür. Ersteres wurde 1876 von Theophil Hansen, zweiteres 1878 von Heinrich von Ferstel im Stil der italienischen Renaissance vollendet.[108]

104 Eitelberger, Über Zeichenunterricht, kunstgewerbliche Fachschulen und die Arbeitsschule an der Volksschule, 1882, S. 108.

105 Zatschek, Handwerk und Gewerbe in Wien, 1949, Vorwort.

106 Eitelberger, Gesammelte kunsthistorische Schriften, Bd. II, 1879, S. 184 f.

107 Gombrich, Geschichte der Kunst, 1996, S. 499.

108 Bei der Bebauung der Ringstraße konnte man seinen Reichtum und Einfluss nicht durch die Höhe des Neubaus zur Schau stellen, da diese einheitlich limitiert war. Eine Möglichkeit, zu zeigen, dass man es nicht nötig hatte, den teuren Baugrund optimal auszunutzen, bestand darin, möglichst wenige Stockwerke zu errichten. Aus: Bammer, Archäologie und Gründerzeitarchitektur in Wien, 1977, S. 64.

Motiviert durch die Vorliebe für frühere Baustile wurde gezielt begonnen, historische Gebäude und Kirchen zu „restaurieren". Doch wurde im 19. Jahrhundert unter Restaurierung noch etwas völlig anderes als heute verstanden: *„Unsere alten Kirchen kommen wieder zu Ehren, äußerlich und innerlich läßt man sie in ihrem alten Glanze wiedererstehen, und dabei bemüht man sich, das richtige Verständnis des mittelalterlichen Kunstgeschmacks sich anzueignen, um sowohl die alten Kirchenbauwerke von den Zuthaten früherer Geschmacklosigkeit zu säubern als auch neue im prächtigen Kunststile unserer Vorfahren ausführen zu lassen."*[109] Gerade durch diese fatalen Bestrebungen, die Dinge in ihren Ursprungszustand zurückführen zu wollen, und den Glauben, es auch zu können, wurde der Grundstein für die von damals abweichende, moderne Restaurierungsethik gelegt. Als man sich der großen Verluste, die aus diesen „restauratorischen Tätigkeiten" resultierten, bewusst wurde, wurde verstanden, dass Stile nicht verschieden gewertet werden dürfen und die Geschichte von Kulturgut erhalten werden muss.

Zudem wurden die neuen industriellen Bautechniken mit Einsatz von Gusseisen, Zement, Wasserglas etc. allzu eilfertig und im Vertrauen auf den Fortschritt auch bei restauratorischen Arbeiten an historischen Baudenkmälern eingesetzt. Das Schadenspotenzial, das von diesen neu hinzugefügten Materialien und Methoden ausging, wurde schon wenige Jahrzehnte später offensichtlich. So musste man die 1839 ausgeführte Verstärkung des Turmhelmes am Stephansdom durch eine Gusseisenkonstruktion bereits 1860 wieder entfernen.[110] Auch in jüngerer Vergangenheit setzte man erneut leichtfertig auf neue Materialien bei der Restaurierung historischer Objekte: Ähnliches Lehrgeld musste man bezahlen, als man ab den 1960er-Jahren die Fülle neuer Materialien (Kunststoffe) und Techniken im Vertrauen auf die moderne Wissenschaft einsetzte, aber deren Langzeitwirkung noch nicht kannte.

Die seit Mitte des 19. Jahrhunderts im Abstand von wenigen Jahren stattfindenden Weltausstellungen (die erste wurde 1851 im Londoner Kristallpalast veranstaltet) dienten den teilnehmenden Ländern zur Ermittlung ihres wirtschaftlichen Standpunktes im *„friedlichen Wettkampf der Völker"*.[111] Produzenten und Konsumenten sollten eine Vorstellung vom Welthandel bekommen. Innerhalb des Habsburgerreiches fanden die sogenannten Gewerbsproduktenausstellungen statt. Doch gerade bei den genannten Leistungsschauen wurde der Missstand offensichtlich, dass bei den maschinell erzeugten Produkten Defizite im künstlerischen Bereich entstanden waren; man sprach von einer *„Krise des Geschmacks"*.[112]

109 Zehe, Kurze Anleitung zur Restauration und Ausstattung der Kirchen, 1861, S. VII.
110 Koller, Zur Geschichte der Restaurierung in Österreich, 1991, S. 76.
111 Eitelberger, Gesammelte kunsthistorische Schriften, Bd. II, 1879, S. 82.
112 Fliedl, Oberhuber, Die Wiener Kunstgewerbeschule, 1986, S. 45.

Gemäß den meisten Entwicklungen in der Kunstgeschichte zeichnete sich bald auch hier eine gegenläufige Neuorientierung ab. Der Fabriksware überdrüssig, entstand eine Sehnsucht nach qualitativ hochwertigen Produkten, die nicht in großen Auflagen billig produziert wurden. Eine fast romantische Bewunderung nicht nur für den Stil vergangener Epochen (den man ja bereits mit modernen Methoden nachahmen konnte), sondern auch für dessen hochstehendes handwerkliches Können war die Folge. Die um 1860 in England entstandene sogenannte Arts-and-Crafts-Bewegung hatte eine Wiederbelebung alter Handwerkskunst zum Ziel.[113] Im Jugendstil ließen sich die Künstler schließlich nicht mehr auf das Kopieren einer alten Formensprache ein, sondern schufen einen neuen, zeitgemäßen Stil. Weiterhin legten sie großen Wert auf hohe handwerkliche Qualität. Die Künstler entwarfen und schufen nicht nur „hohe Kunst", sondern auch edle Gebrauchsgegenstände des alltäglichen Lebens, welche jedoch entgegen den ursprünglichen Bestrebungen nur mehr elitären Kreisen erschwinglich waren.[114]

2.1.2 Gewerbe, Kunstgewerbe und gewerbliche Bildung

Der Begriff Gewerbe beschreibt die berufsmäßig ausgeführte Tätigkeit zum Zweck des Erwerbs. Im engeren Sinn versteht man unter einem Gewerbe die Bearbeitung von Rohstoffen, um daraus wertvollere Güter herzustellen. Dies wird „Gewerbfleiß" oder heute auch schlicht Industrie genannt und steht im Gegensatz zur Urproduktion wie Land- und Forstwirtschaft, Bergbau, Fischerei und Jagd. Auch die freien Berufe der Kunst und der Wissenschaft zählen dazu, sobald sie gewerbsmäßig ausgebeutet werden.[115] Im Kunstgewerbe werden demnach Kunstobjekte zum Erwerb hergestellt. Im Gegensatz zu „zweckfreier" Kunst (z. B. der Malerei) handelt es sich dabei aber meist um Gegenstände des Gebrauchs, daher wird auch von „angewandter" Kunst gesprochen.

Gewerbebetriebe können weder dem Handwerk noch der Industrie eindeutig zugeordnet werden. Zur industriellen Produktion grenzen sie sich durch folgende Merkmale ab: Ein Gewerbebetrieb hat eine niedrigere Beschäftigtenanzahl (die Trennlinie verläuft bei ca. 20 Angestellten), der Gewerbeinhaber nimmt unter Umständen an der manuellen Produktion teil, es erfolgt wenig Produktion auf Lager, es werden wenige Maschinen eingesetzt, und es herrscht ein geringer Grad an Arbeitsteilung. Eine geringe räumliche Ausdehnung, niedriges Einkommen und wenig Steuerleistung weisen ebenfalls auf ein Gewerbe hin. Im Gegensatz zu einem Handwerksbetrieb ist die gesamte Produktion aber vergleichsweise maschinell oder „industriell" ausgelegt.[116]

113 dtv Lexikon der Kunst, 1996, Bd. 1, S. 278.
114 Ebenda, Bd. 3, S. 563 ff.
115 Meyers Lexikon: Gewerbe, Bd. 5, 7. Aufl., 1926, S. 131.
116 Eminger, Das Gewerbe in Österreich, 2005, S. 16.

Durch die 1859 eingeführte Gewerbefreiheit sollten Handwerk und Gewerbe besser an die Strukturen der neuen kapitalistischen Marktwirtschaft angepasst werden. Jeder sollte sich auf freiem Markt und unter freier Konkurrenz gewerblich betätigen dürfen. Durch die damit einhergehende Aufhebung des Zunftzwangs brach ein über Jahrhunderte gewachsenes Wertegefüge zusammen. Zünftische soziale Absicherungen der Standesangehörigen gingen verloren, und die Ehrbarkeit des Meisters war durch das Fehlen der Kontrolle nicht mehr garantiert. Daran konnten auch ausgleichende Gewerbeordnungsnovellen aus den Jahren 1883 und 1907 nichts mehr ändern.[117] Die Aufhebung des Zunftzwanges war aber weder eine plötzliche, unüberlegte Umstellung, noch wurde sie gegen den Willen des Handwerkerstandes durchgeführt. 1856 heißt es in einem „Beitrag zur Beurtheilung des Entwurfes eines Gewerbegesetzes“: *„Es ist ein großer Irrthum zu glauben, ein mittelalterlicher Zunftzwang bestehe noch in irgendeinem Theile der Monarchie.“*[118] Schon seit der Regentschaft Maria Theresias wurden Zunftgesetze gelockert, das Straßennetz ausgeweitet und die Binnenzölle aufgehoben, um für die beginnenden industriellen Entwicklungen die nötige Beweglichkeit von Handel und Gewerbe zu schaffen, denn die Teilnahme am Welthandel war für das Habsburgerreich eine Machtfrage. Diese nach und nach erfolgten Neuerungen sorgten allerdings für Ungleichheit und unterschiedliche Entwicklungsmöglichkeiten bei den einzelnen Handwerksberufen sowie zwischen Industrie und Handwerk.[119] Dem zünftisch gebundenen Handwerker war es unmöglich, mit dem freien Fabrikanten zu konkurrieren, denn dieser durfte verschiedene Gewerbeformen unter seinem Dach vereinen, jede Art von Arbeiter anstellen, hatte unbeschränkten Warenabsatz und leichteren Zugang zu Kapital.[120] Man war sich der Gefahren für das Handwerk durch die Lockerung der Reglementierungen aber bewusst: *„[…] es wird nicht eine Concurrenz guter Leistungen zu wohlfeilen Preisen, sondern eine Concurrenz schlechter Leistung zu Spottpreisen werden, […].“*[121] Es war klar, dass es in der neuen Gewerbegesetzgebung für bestimmte Handwerkszweige sowie für Gewerbe, die für das Gemeinwohl wichtig waren, weiterhin eine Konzessionierung geben müsse. So sollte das Erlernen des Berufes weiterhin Bedingung zum Führen bestimmter Gewerbebetriebe sein.[122]

Als Interessenvertretung des Gewerbestandes gab es neben den öffentlich-rechtlichen Pflichtorganisationen auch zahlreiche freie Unternehmerorganisationen, sogenannte Gewerbevereine. Trotz der beschriebenen modernisierenden Entwicklungen versuch-

117 Ebenda, S. 19.
118 N. N., Die Gewerbefreiheit in Österreich, 1856, S. 16.
119 Ebenda, S. 2 und 16 ff.
120 Ebenda, S. 53.
121 Ebenda, S. 55.
122 Ebenda, S. 63 f.

ten jene, sich in der Öffentlichkeit im Gegensatz zur industriellen Produktion und zum materialistisch-liberalistischen Denken als Bewahrer der abendländischen Kultur und Handwerkstradition darzustellen. Man nutzte die eigenen Vermarktungsvorteile im Gegenpol zu den Vermassungstendenzen industrieller Erzeugung und propagierte die handwerkliche Qualitätsarbeit.[123] Als bedeutendster und einflussreichster soll an dieser Stelle der Niederösterreichische Gewerbeverein mit Sitz in Wien genannt werden. Er wurde als Erster seiner Art bereits 1839 gegründet und versammelte hauptsächlich Großunternehmer und einflussreiche Industrielle unter seinen Mitgliedern. Die Gründung der Wiener Handelskammer, des Volksbildungsinstitutes Urania in Wien, die Weiterentwicklung der Technischen Hochschule[124] und die Einrichtung des Technologischen Gewerbemuseums[125] gehen auf die Initiative dieses freien Gewerbevereins zurück.[126]

Weil sich in der Technik und bei den Materialien im Vergleich zur vorindustriellen Zeit so viel weiterentwickelte und vielfach keine zünftische Organisation der Ausbildung mehr gegeben war, mussten im Bereich Bildung Wege gefunden werden, um konkurrenzfähig zu bleiben. Es entstanden in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts daher zahlreiche gewerbliche und technische Schulen. Dort sollte das theoretische und praktische Wissen erworben werden, das in den Betrieben nicht mehr vermittelt werden konnte.[127] Im Lexikon der Metalltechnik von Josef Bersch, einem *„Handbuch für alle Gewerbetreibenden und Künstler auf metallurgischem Gebiete“*,[128] wird die damalige Situation im Vorwort thematisiert.[129] *„Diese Entdeckungen und Erfindungen bieten dem Metalltechniker fortwährend neue Metalle und Legierungen, deren Verhalten bei der Bearbeitung ihm bis nun gänzlich unbekannt war. Wenn er im Bezug auf die Kenntnisse, welche sein Fachgebiet erheischt, nicht im Wettbewerbe hinter anderen zurückbleiben will, muß er sich auch mit den neuen Erscheinungen schnell vertraut machen. […] Der im rastlosen Getriebe der Arbeit*

123 Eminger, Das Gewerbe in Österreich, 2005, S. 17.

124 Die heutige Technische Universität Wien wurde 1815 als K. K. Polytechnisches Institut eröffnet. Älter war in der Habsburgermonarchie nur die Technische Universität in Prag, die 1806 gegründet worden war. Aus: König, Technische Hochschule und Industrie, 1990, S. 30.

125 Das Technologische Gewerbemuseum „TGM“ ist heute die älteste Höhere Technische Bundeslehranstalt (HTL) Österreichs und größte Schule Wiens. Es wurde 1879 von Wilhelm Exner begründet und hatte lange Zeit seine Heimstätte in der Währinger Straße 59. Angestrebt wurde die Weiterbildung Gewerbetreibender durch Beratung und Ausstellungen, was den bis heute erhaltenen Museumsbegriff erklärt. Aus: Technologisches Gewerbemuseum TGM, Die Schule der Technik, Historisches (o. A.), URL: http://tgm.ac.at/index.php?id=2&L=0

126 Eminger, Das Gewerbe in Österreich, 2005, S. 51 und 59.

127 König, Technische Hochschule und Industrie, 1990, S. 29 ff.

128 Bersch, Lexikon der Metalltechnik, Handbuch für alle Gewerbetreibenden und Künstler auf metallurgischem Gebiete, um 1900.

129 Dieses Lexikon wird heute unter Metallrestauratoren sehr geschätzt, weil es einen Überblick über die mannigfachen Techniken und Rezepte der Metallverarbeitung jener Zeit bietet.

schaffende Gewerbsmann hat aber nicht die Zeit, sich mit wissenschaftlichen Studien zu beschäftigen […].“[130] An der Kunstgewerbeschule in Wien sollte aber im Gegensatz zu den zahlreichen neu entstandenen Fachschulen im Habsburgerreich, an denen fachspezifisches Wissen und handwerkliche Techniken gelehrt wurden, die Erziehung *„zum selbstständigen Werkkünstler, zum in sich ganzen, handelnden Menschen“*[131] angestrebt werden (vgl. Kap. 2.2.2).

Auch durch die Einrichtung von Schausammlungen und Museen versuchte man, die Bildung der Bevölkerung auf dem Gebiet der Herstellungstechnik und des Designs zu erhöhen. Das 1807 von Kaiser Franz I. gegründete „K. K. Fabriksproduktenkabinett“ war ein Vorläufer des Technischen Museums in Wien, eines der größten und ältesten Museen seiner Art.[132] Angegliedert an das 1815 gegründete „Polytechnische Institut“ war es die Institutionalisierung des technischen Fortschritts im Habsburgerreich. Noch heute ist über dem Hauptportal der aus dem „Polytechnischen Institut“ hervorgegangenen Technischen Universität Wien am Karlsplatz zu lesen: *„DER PFLEGE, ERWEITERUNG, VEREDELUNG DES GEWERBEFLEISSES, DER BÜRGERKÜNSTE, DES HANDELS. FRANZ DER ERSTE.“* Neben fertigen Produkten waren Halbzeuge, Werkzeuge, Modelle sowie Beschreibungen zu Produktionsmethoden ausgestellt.[133] Die Wirtschaft sollte gestärkt und der Bedarf an Importen reduziert werden, indem der gewerbetreibende Besucher Anregungen durch den Vergleich mit seiner eigenen Produktion ziehen konnte.[134] Ähnlich wie im knapp 60 Jahre später gegründeten Kunstgewerbemuseum wurde die Sammlung nach Materialgruppen (z. B. Metall, Glas, Leinen usw.) eingeteilt.[135] Beide Institutionen waren zur Gewerbeförderung eingerichtet worden, doch hier ging es noch um die rein technische, dort um die ästhetische Bildung. In den Jahren 1850–1918 führte es unter dem Namen „K. K. Technologisches Kabinett“ ein Schattendasein am Polytechnischen Institut. 1864 wurden kunsthandwerkliche Objekte an das neu gegründete Museum für Kunst und Gewerbe abgetreten, und 1912 gelangte ein wesentlicher Sammlungsteil an das „Wiener Technische Museum für Industrie und Gewerbe“.[136] In den Jahren 1835, 1839 und 1845 wurden die ersten allgemeinen, auf das ganze Habsburgerreich bezogenen Gewerbeaus-

---

130 Bersch, Lexikon der Metalltechnik, um 1900, S. V.

131 Eisler, Österreichische Werkkultur, 1916, S. 23.

132 Das Technische Museum Wien wurde im Jahr 1908 anlässlich des 60-jährigen Thronjubiläums von Kaiser Franz Joseph I. gegründet.

133 Die Sammlungen von Stoffmustern, Tapetenvorlagen und zahlreichen anderen Produkten, die sich im Museum für angewandte Kunst oder im Technischen Museum Wien erhalten haben, sind für Restauratoren heute oft wichtiger Anhaltspunkt zur Materialbestimmung, Datierung oder Zuschreibung von Objekten aus dem 19. Jahrhundert.

134 Werner, Das K. K. Fabriksproduktenkabinett, 1995, S. 7.

135 Lackner, Mikoletzky, Die Geschichte des Fabriksproduktenkabinetts, 1995, S. 31.

136 Ebenda, S. 33 ff. und 41.

stellungen ausgerichtet. Bei der ersten wurden die Produkte in der Winterreitschule der Hofburg, bei der zweiten in einem Zubau des Polytechnischen Instituts und bei der dritten in einem zusätzlichen vorläufigen Bau auf dem Karlsplatz präsentiert.[137]

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass im Zuge der Industrialisierung der ursprünglich sehr enge Bezug vom Handwerker zur eigenen künstlerischen Gestaltung seiner Erzeugnisse verloren gegangen war. Infolge der Rationalisierung bei der Herstellung, der Aufhebung der Zunftordnung und der damit einhergehenden Notwendigkeit einer gewerblichen Ausbildung und der Rückbesinnung auf alte handwerkliche Werte entstand das Kunstgewerbe als Gegenbewegung zur industriellen Massenproduktion. Der neu entstandene Begriff „Kunstgewerbe“ wollte die Zusammengehörigkeit der Bereiche Kunst und Handwerk ausdrücken.

2.1.3 Anfänge der wissenschaftlichen Kunstgeschichte parallel zu den Anfängen der Denkmalpflege

Ein und derselbe Personenkreis begründete zur Mitte des 19. Jahrhunderts im Habsburgerreich die Kunstgeschichte und die Denkmalpflege als Wissenschaften. Es handelt sich um hoch gebildete, an Kunst interessierte, wohlhabende Bürger, die sich zu Vereinen und Salons zusammenschlossen. Nicht nur künstlerische Aspekte, sondern auch die sozialen Probleme des durch die Industrialisierung zerstörten Handwerksstandes und die schlechte Wohnsituation der Fabriksarbeiter wurden thematisiert. Julius Lessing, Direktor des Berliner Gewerbemuseums (gegr. 1868), beschreibt diesen Personenkreis anhand der Führungsriege des jungen „Österreichischen Museums“ im Jahr 1878 folgendermaßen: *„[…] das Curatorium, welches an seiner Spitze steht, setzt sich aus den einflussreichsten und kunstverständigsten Männern der Stadt und des Landes zusammen, die staatlichen Verbände für Erhaltung alter Kunstdenkmäler und für die Veröffentlichung von Kunstwerken, die privaten Vereinigungen verschiedener Art zur Hebung des Gewerbes stehen alle im engsten Zusammenhange mit dem Institut […].*“[138] Im Vordergrund der Bestrebungen, sowohl die Denkmalpflege als auch die Qualität des Kunstgewerbes voranzutreiben, steht aber das nationale Interesse: die Besinnung auf eine bedeutsame Vergangenheit des Landes und die Festigung einer führenden wirtschaftlichen Rolle in Europa und der Welt. Daneben wurde das kunstsinnige Bürgertum durch die Zerstörung großer Kulturschätze bei der Auflösung von Klöstern und durch die fortschreitende Industrialisierung wachgerüttelt.

137 Lackner, Das Fabriksproduktenkabinett, das polytechnische Institut und die Anfänge der Industrialisierung, 1995, S. 51 f.

138 Eitelberger, Gesammelte kunsthistorische Schriften, Bd. II, 1879, S. 153.

Sowie man sich im 19. Jahrhundert in allen Kunstgattungen der alten Stile bediente, begann man auch, sich tiefergehend für diese zu interessieren. In der Denkmalpflege erkannte man schnell, dass man gar nicht genau wusste, welche und wie viele Kunstschätze man besaß und in welchem Zustand sie sich befanden. Es wurde offensichtlich, dass nur eine Inventarisierung diesem Missstand Abhilfe schaffen konnte. Das Bildungsbürgertum benötigte die wissenschaftliche Vergangenheitsforschung als Untermauerung ihrer neu gewonnenen Stärke. Nur so konnte der wohl wichtigste Aspekt des modernen Denkmalbegriffs, nämlich das Denkmal als historische Quelle, entstehen.[139] *„Die Geschichte wurde nach der Französischen Revolution als Ausdruck kollektiver Emotionen neu verstanden und auf ein außerhalb der Machtvorstellung einzelner liegendes Wertesystem bezogen. […] Der Historismus, die Emanzipation des Bürgers und das Prinzip der Demokratie hängen in ihren Entstehungsursachen zusammen.“*[140]

In ganz Europa erfolgten zahlreiche Museumsgründungen. Die Kunstwerke waren nicht mehr Ausdruck von Macht und Reichtum der Herrscher, sondern wurden der Bevölkerung als historische Zeugnisse vergangener Jahrhunderte zugänglich gemacht. Besonders die Zeit nach 1871 gilt als Gründerepoche im Museumswesen. *„Ohne Übertreibung kann man […] sagen, dass sich ein wesentlicher Teil der Kunstgeschichte in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts im Museum abspielte, dass hier Forschung und Lehre in gleicher Weise nebeneinander standen, wie an der Universität.“*[141] Dabei entstanden vordergründig „nationale“ Museen, die der Bevölkerung die bedeutende Geschichte eines Landes durch kulturgeschichtliche Objekte zugänglich machen sollten.[142] Doch auch die Kunstgewerbemuseen, denen Barbara Mundt in ihrem Buch „Die deutschen Kunstgewerbemuseen im 19. Jahrhundert“ diesen „nationalen“ bzw. „vaterländischen“ Charakter abspricht,[143] verfolgten diese Ziele, jedoch auf subtilere Weise: Das heimische Gewerbe und die nationale Wirtschaft sollten angekurbelt werden.

Durch die Fortschritte in der Kunsttheorie an der Wende zum 20. Jahrhundert wurde auch der Grundstock zur Konservierungswissenschaft und Restaurierung als eigene wissenschaftliche Disziplin gelegt.[144] Alois Riegl und sein Nachfolger als Generalkonservator an der K. K. Zentralkommission, Max Dvořák, haben mit ihren bekannten Schriften zur Denkmalpflege nicht nur in Österreich ihren bedeutenden Beitrag dazu

---

139 Hajós, Denkmalschutz und Öffentlichkeit, 2005, S. 30 ff.

140 Kultermann, Geschichte der Kunstgeschichte, 1996, S. 65.

141 Ebenda, S. 133.

142 Ein Beispiel ist das 1852 gegründete „Germanische Nationalmuseum“ in Nürnberg, mit dessen Ausstellungsstücken die Zusammengehörigkeit des deutschsprachigen Kulturraums untermauert werden sollte.

143 Mundt, Die deutschen Kunstgewerbemuseen im 19. Jahrhundert, 1974, S. 11.

144 Lukichova, Impact of the Development of the Study of Art in the late 19th–early 20th Centuries on the Formation of Scientific Methodology of Restoration Process, 1987, S. 63.

geleistet. Erstgenannter definierte im Jahr 1903 in „Der moderne Denkmalkultus. Sein Wesen und seine Entstehung“[145] die Denkmalwerte. Sein Nachfolger veranschaulichte im „Katechismus der Denkmalpflege“[146] sehr deutlich die Gefahren für den Denkmalbestand.

Die Denkmalpflege ist mit der Konservierungswissenschaft und Restaurierung bis heute eng verschränkt. *„Restaurierung ist ein Begriff der Denkmalpflege, einer von mehreren, die zum Aufgabenbereich und Inhalt dieser Disziplin gehören, aber einer von zentraler Bedeutung, so dass er traditionsgemäß oft als Synonym für diesen Fachbereich gilt und verstanden wird.“*[147] Riegls Denkmalwerte bieten dem Restaurator nach wie vor in restaurierethischen Fragen ein geistiges Fundament. Die Charta von Venedig „Über die Erhaltung und Restaurierung von Kunstdenkmälern und Ensembles“[148] aus dem Jahr 1964 fußt auf dem Gedankengut Riegls.[149] Doch unterscheidet sich die Konservierungswissenschaft und Restaurierung von der Denkmalpflege dadurch, dass es primär in objektgebunder Form um die Entwicklung und Anwendung von Strategien zur bestmöglichen Erhaltung einzelner Kunstwerke geht.

2.1.4 Persönlichkeiten im Kulturbetrieb am Beispiel Rudolf von Eitelberger

Ein führender Mann in der Wiener Kunstpolitik zur Mitte des 19. Jahrhunderts war Rudolf von Eitelberger (1817–1885). Er wird heute als Ahnherr der Wiener Schule der Kunstgeschichte (s. unten) bezeichnet und war gleichzeitig im Ausstellungs- und Bildungswesen sowie in der Denkmalpflege tätig. Zahlreiche Veröffentlichungen und Vorträge zu allen erdenklichen Kunstfragen gehören zu seinem wissenschaftlichen Werk. *„Überdies schlägt seine Karriere eine anschauliche Brücke von der vormärzlichen, bürgerlichen kulturellen Öffentlichkeit zur staatlichen Kulturpolitik des Liberalismus der sechziger Jahre und trägt damit zum Verständnis der allgemeinen Bedingungen bei, die als Voraussetzungen in die Frühgeschichte von Museum und Schule eingehen.“*[150]

1817 in Olmütz als Sohn eines Oberleutnants geboren, der wegen seiner Verdienste in den Adelsstand erhoben worden war, studierte er zunächst Jura in seiner Geburtsstadt.

145 Riegl, Der Moderne Denkmalkultus, 1903.

146 Dvořák, Katechismus der Denkmalpflege, 1916.

147 Bacher, Theorie, Methodik und Geschichte der Denkmalpflege, 1984, S. 80.

148 In der Charta von Venedig wurden auf dem „IInd International Congress of Architects and Technicians of Historic Monuments“ international anerkannte Grundsätze für die Konservierung und Restaurierung kulturellen Erbes schriftlich festgehalten.

149 Bacher, Alois Riegl, 1995, S. 40 f.

150 Fliedl, Oberhuber, Die Wiener Kunstgewerbeschule, 1986, S. 58.

Nach Abschluss seiner Studien schlug er jedoch keine juristische Laufbahn ein, sondern ging nach Wien und schloss sich den dortigen vormärzlichen Zirkeln und Salons an, denen Kunstsachverständige, Museumskustoden, Wissenschaftler und Industrielle angehörten. Hier begegnete er, neben vielen anderen für die Durchsetzung seiner Pläne wichtigen Persönlichkeiten, auch Joseph Daniel Böhm (1794–1865),[151] dessen Sammlung später den Grundstock für das „Österreichische Museum" bilden sollte. Der Kreis um Böhm markiert den Übergang der *„noch von privat fundierten, in Salons und Zirkeln wie Vereinen organisierten bürgerlichen Öffentlichkeit, die kaum noch auf staatliche Unterstützung rechnen konnte, und den sich nach 1848 etablierenden historischen, geisteswissenschaftlichen Fachdisziplinen, die partiell in eine staatliche Kulturpolitik eingebettet waren"*.[152]

1838/39 erhielt Eitelberger eine Stelle als Supplent (Hilfslehrer) an der Lehrkanzel für klassische Philologie an der Universität Wien und stellte schon früh Überlegungen an, eine eigene Ästhetik zu verfassen. 1847 erhielt er die Dozentur für Theorie und Geschichte der bildenden Kunst an der philosophischen Fakultät. An der Revolution von 1848 nahm er als Redakteur der *Wiener Zeitung* aktiv teil und übertrug den revolutionären Elan auf den Kunstunterricht. Er machte in seiner Schrift „Die Reform des Kunstunterrichts und Prof. Waldmüllers Lehrmethoden" gegen den Akademiedirektor Ferdinand Georg Waldmüller[153] (1793–1865) Stimmung, da dieser nach seiner Meinung eine zu „mechanische Wiedergabe" der Natur forderte.[154]

Nachdem Eitelberger als Sekretär und Lehrbeauftragter für Kunstgeschichte zunächst zweimal abgewiesen wurde,[155] wurde er 1847 bis 1852 an der Wiener Universität und ab 1851 an der Wiener Akademie der bildenden Künste Dozent für Kunstgeschichte.[156] In seiner Antrittsvorlesung an der Akademie „Über die Geschichte der bildenden Künste" sprach er über die Bildungsanstalten für Künstler und ihre historische Entwicklung.[157] Sein Förderer in der Regierung war Leo von Thun (1811–1888), Minister für Kultus und Unterricht. Zunächst wurde eine Professur wohl wegen seiner früheren Tätigkeit als Zeitungsredakteur während der Revolution von 1848 abgelehnt, er wurde aber immerhin

151 Medailleur, Bildhauer, Kunstsammler und -gelehrter. Initiator eines privaten Salons aus Künstlern, Kennern und Fachleuten. Mitbegründer der Wiener Schule der Kunstgeschichte. Aus: Wurzbach, Biographisches Lexikon, Bd. 2, 1857, S. 22 ff.

152 Fliedl, Oberhuber, Die Wiener Kunstgewerbeschule, 1986, S. 59.

153 Von Waldmüller wurde im Jahr 1837, angeregt durch einen Vorschlag Staatskanzlers Metternich, auch erstmals ein eigener Restaurierkurs an der Akademie der bildenden Künste gefordert, was aber im Kollegium auf Ablehnung stieß. Siehe dazu: Wagner, Die Geschichte der Akademie der bildenden Künste in Wien, 1967, S. 105.

154 Fliedl, Oberhuber, Die Wiener Kunstgewerbeschule, 1986, S. 58 ff.

155 Wagner, Die Geschichte der Akademie der bildenden Künste in Wien, 1967, S. 146.

156 Eitelberger, Über Zeichenunterricht, kunstgewerbliche Fachschulen und die Arbeitsschule an der Volksschule, 1882, S. 152.

157 Kultermann, Geschichte der Kunstgeschichte, 1996, S. 150.

als außerordentlicher Professor für Kunstgeschichte und Kunstarchäologie an die Universität Wien berufen. Damit entstand nun in Wien die zweite Lehrkanzel für Kunstgeschichte nach Berlin. Weil ihm das Studium von Originalen wichtig war, legte Eitelberger für seine Vorlesungen eine Anschauungssammlung an.[158]

Im Auftrag der jungen K. K. Zentralkommission, an deren Gründung er maßgeblich beteiligt war, unternahm er ab 1854 zahlreiche Reisen (z. B. nach Ungarn), um den Denkmalbestand schriftlich und zeichnerisch zu erfassen.[159] Eitelberger war darüber hinaus Initiator für den Aufbau des „Österreichischen Museums für Industrie und Gewerbe mit angeschlossener Kunstgewerbeschule". Nach der offiziellen Gründung des Museums im Jahr 1863 wurde er mit dessen Leitung betraut, die er auch bis zu seinem Tod im Jahr 1885 innehatte. Als Museumsdirektor gab Eitelberger die „Mitteilungen des Österreichischen Museums" heraus und hielt regelmäßig seine Donnerstagsvorlesungen,[160] an denen alle interessierten Bürger teilnehmen konnten. Auf diese Weise wurden aktuelle Forschungsergebnisse aus dem Museum veröffentlicht. Eitelberger gilt in der Kunstgeschichte als Begründer der „Tradition der Wiener Schule", deren besondere Eigenart es ist, Museum und Universität als zusammengehörige Teile zu betrachten, und die sich durch eine enge Beziehung zur Denkmalpflege auszeichnet.[161] Zu seinen zahlreichen Publikationen zählen zwei Bände „Mittelalterliche Kunstdenkmäler des Österreichischen Kaiserstaates"[162] aus den Jahren 1858 und 1860, welche als die ersten kunsttopografischen Arbeiten im deutschsprachigen Raum gelten.[163] Mit der K. K. Zentralkommission und der Kunstgewerbeschule entstanden zwei Institutionen, die Aufgaben in der Denkmalpflege und gewerblichen Bildung übernahmen, für welche die Akademie der bildenden Künste nicht mehr geschaffen war.[164]

Es passt zum Engagement Eitelbergers, dass seine Frau Jeanette von Eitelberger (1838–1909) ebenso in den Bereichen Kunst und Handwerk, insbesondere der Kunststickerei, tätig war. Die Tochter eines Philosophieprofessors[165] kümmerte sich entsprechend um die sozialen Belange der Frau und förderte die mittelschulische gewerbliche Ausbildung der weiblichen Jugend. Sie gehörte von 1867 bis 1909 dem Frauenerwerbsverein an und war

158 Ebenda, S. 150 und 154.

159 Frodl, Das Werden der staatlichen Denkmalpflege in Österreich, 1988, S. 115.

160 Mehr zur weiteren Entwicklung dieser Einrichtung: Fabiankowitsch, Das Vermittlungsprogramm des K. K. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie, 2000, S. 184 ff.

161 Kultermann, Geschichte der Kunstgeschichte, 1996, S. 149 ff. Mehr dazu in: Lachnit, Die Wiener Schule der Kunstgeschichte, 2005.

162 Heider, Eitelberger, Mittelalterliche Kunstdenkmale des Österreichischen Kaiserstaates, Bd. 1 und 2, 1858 bzw. 1860.

163 Kultermann, Geschichte der Kunstgeschichte, 1996, S. 151.

164 Wagner, Die Geschichte der Akademie der bildenden Künste in Wien, 1967, S. 146.

165 Österreichische Akademie der Wissenschaften, Biographisches Lexikon, Bd. 1, 1993, S. 239.

von 1873 bis 1897 dessen Präsidentin.[166] Es war Programm dieses Vereins, den Frauen und Mädchen durch Ausbildung eine selbstständige Erwerbsfähigkeit zu ermöglichen. 1879 erhielt sie das Goldene Verdienstkreuz mit der Krone.[167]

2.2 Institutionalisierung einer staatlichen Denkmalpflege-Organisation, einer Kunstgewerbeschule und erster Ausbildungsstätten für Restaurierung im Habsburgerreich

2.2.1 K. K. Zentralkommission

Im 19. Jahrhundert zeichnete sich in vielen europäischen Reichen die Gründung einer öffentlichen Denkmalpflegeorganisation ab. Die gebildete und bürgerlich-patriotisch gesinnte Bevölkerung besann sich auf die Werte der Vergangenheit und glaubte an eine *„erzieherische Macht“*[168] der Denkmäler.

1850 wurde in der Habsburgermonarchie die „K. K. Centralcommission für die Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale“ gegründet. Etwa 100 Jahre vorher hatte es bereits die ersten Schutzbestimmungen zur Erhaltung wertvoller Archivalien durch ein Edikt von Maria Theresia aus dem Jahr 1749 gegeben. Die hiesige Erforschung und Erhaltung der Baudenkmäler erwies sich aber ungleich schwieriger als beispielsweise in Preußen oder Frankreich, da ein riesiger Vielvölkerstaat abgedeckt werden musste.[169] In verschiedenen Kronländern, z. B. in Böhmen und Mähren, existierten schon länger in der Denkmalpflege tätige Organisationen, die nun zentral erfasst wurden. Zunächst dem Ministerium für Handel und Gewerbe unterstellt, gelangte die Zentralkommission 1859 zum Ressort Kultus und Unterricht. Lange Zeit gab es keine gesetzliche Grundlage zur Durchsetzung der denkmalpflegerischen Belange und man war hauptsächlich auf den guten Willen von Gemeinden, Kirchen und Privatleuten angewiesen. Trotz der sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts immer dramatischer verändernden Stadtbilder und Kulturlandschaften konnte die dringende Forderung nach einem Denkmalschutzgesetz erst 1923 erfüllt werden.

Erhaltende Maßnahmen oder gar Restaurierungen standen anfangs nicht auf der Agenda der Denkmalbehörde, dies war Aufgabe der Baubehörden. Zuerst mussten der Denkmalbestand erforscht und inventarisiert sowie neu gewonnene Erkenntnisse veröf-

166 Fliedl, Oberhuber, Die Wiener Kunstgewerbeschule, 1986, S. 106 f.

167 Ariadne – Frauen in Bewegung, „Wiener Frauen-Erwerb-Verein“ (11.06.2007), URL: http://www.onb.ac.at/ariadne/vfb/fv_wfev.htm

168 Frodl, Das Werden der staatlichen Denkmalpflege in Österreich, 1988, S. 21.

169 Ebenda, S. 11 und 21.

fentlicht werden. Zu diesem Zweck schuf die Zentralkommission ab 1856 die publizistischen Organe der „Mitteilungen“ und der „Jahrbücher“.[170] Sämtliche Konservatoren und Korrespondenten hatten nach dem Statut ihre Tätigkeit ehrenamtlich auszuführen. Diese ehrenamtlichen Funktionäre hatten, nachdem die Fachbereiche der Kunstgeschichte und Denkmalpflege noch in ihren Kinderschuhen steckten, oft *„mehr guten Willen als Fachkenntnisse“*.[171]

In den Statuten zur Gründung der K. K. Zentralkommission ist verankert, dass weiterhin die Geistlichkeit, Privatvereine und interessierte Persönlichkeiten eine wesentliche Stütze bilden sollten. Neben dem persönlichen Interesse war naturgegeben auch das mit der Aufgabe verbundene Prestige für eine Entscheidung zur ehrenamtlichen Tätigkeit entscheidend. Eduard Melly (1814–1854),[172] wichtiger Initiator zur Gründung der Zentralkommission, prangerte deshalb den Dilettantismus der Organisation scharf an.[173]

Bereits in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts trafen sich Geschichts- und Altertumsvereine in den Städten zu Gelehrtenzirkeln. Viele Museen gehen auf die Initiative dieser Kreise zurück, so z. B. das Ferdinandeum in Innsbruck, das Oberösterreichische Landesmuseum in Linz oder das Nationalmuseum in Prag.[174] Dabei war die Gründung eines solchen Vereins nicht einfach, da die Obrigkeit Gefahr durch zu viel liberale Bildung fürchtete. Dennoch besaßen 1864 alle heutigen Bundesländer (mit Ausnahme des Burgenlandes, das in dieser Form erst nach dem Ersten Weltkrieg entstand) einen eigenen Geschichtsverein.[175]

Dem Gelehrtenzirkel um Joseph Daniel Böhm (1794–1865) gehörte neben Eduard von Sacken (1825–1883)[176] und Gustav Heider (1819–1897)[177] auch der junge Rudolf von Eitelberger (vgl. Kap. 2.1.4) an. Ein Jurist, Josef Helfert (1791–1847), hatte erstmals 1823 das Buch „Von der Erbauung, Erhaltung und Herstellung der kirchlichen Gebäude“ publiziert.[178] Helfert gehörte Prager Historiker- und Schriftstellerkreisen an. Dieses Buch

170 Frodl, Staatliche Denkmalpflege in Österreich, 1970, S. 9 f.

171 Frodl, Das Werden der staatlichen Denkmalpflege in Österreich, 1988, S. 16.

172 Studium der Philosophie, Archäologie und Numismatik; angestellt im Haus des Erzherzogs Ferdinand I. und 1837 nach Modena berufen, um dessen Söhne in Archäologie zu unterrichten; 1851 archäologischer Konservator der Steiermark. Aus: Wurzbach, Biographisches Lexikon, Bd. 17, 1867, S. 331 ff.

173 Frodl, Das Werden der staatlichen Denkmalpflege in Österreich, 1988, S. 77, 79, 106.

174 Ebenda, S. 36.

175 Mikoletzky, Die Bedeutung der Geschichtsvereine, 1994, S. 11 ff.

176 Altertumsforscher; 1848–1852 Neuordnung, Ausstellung und Beschreibung der K. K. Ambraser Sammlung; 1854 Konservator der Baudenkmale Wienerwald und Niederösterreich; ab 1864 ständiges Mitglied der K. K. Zentralkommission. Aus: Wurzbach, Biographisches Lexikon, Bd. 28, 1874, S. 43 ff.

177 Jurist, Archäologe; *„Seine wissenschaftliche Tätigkeit ist der Erforschung der vaterländischen Kunstdenkmale und archäologischen Studien des Mittelalters zugewendet.“* Aus: Wurzbach, Biographisches Lexikon, Bd. 8, 1862, S. 208 f.

178 Frodl, Das Werden der staatlichen Denkmalpflege in Österreich, 1988, S. 54.

ist jedoch als rein juristisches Werk anzusehen, das sich ausschließlich mit rechtlichen Fragen zu Planung, Finanzierung und Unterhalt von kirchlichen Gebäuden und deren Ausstattung sowie von Friedhöfen befasst. Der Aspekt der Erhaltung von Kunst um ihrer selbst willen ist nicht erkennbar.[179] Sein Sohn, Josef Alexander Freiherr von Helfert (1820–1910),[180] war ab 1863 bis zu seinem Lebensende Präsident der Zentralkommission.[181] Diese zunächst privat organisierten Gelehrtenkreise schufen mit der Denkmalschutzkommission eine nun staatliche Institution.[182]

Die Salons und Vereine blieben aber auch nach der Gründung der K. K. Zentralkommission bestehen und bildeten eine geistige Basis, die Ideen der Denkmalpflege voranzutreiben. Die Vereinigung „Freunde der vaterländischen Geschichte“ aus dem Jahr 1837 gilt als Keimzelle der Denkmalpflege in Österreich, 1853/54 ging daraus der „Alterthums-Verein zu Wien“ hervor. Solche Vereine konnten aber nur dann Einfluss ausüben, wenn eine Persönlichkeit von politischem Rang oder ein Adliger den Vorsitz übernahm. Aus diesem Grund bat Eduard Melly den Fürsten Johann von und zu Liechtenstein, den Altertumsverein zu leiten. Dieser lehnte jedoch mit der Begründung ab, nicht sachverständig genug zu sein.[183] Am politischen Einsatz für die Denkmalpflege scheint sich im Wesentlichen bis heute nichts geändert zu haben. In seiner Einleitung zum Personenlexikon der österreichischen Denkmalpflege aus dem Jahr 2001 bedauert der Leiter des Archivs des Bundesdenkmalamts Theodor Brückler, dass sich die Politik abseits von schöngeistigen Sonntagsreden nicht ernsthaft für Denkmalschutz und Denkmalpflege einsetze.[184]

Von Anfang an wurde eine bewusste Kooperation zwischen der K. K. Zentralkommission und dem Kunstgewerbemuseum angestrebt, auf dessen Gründung im folgenden Kapitel eingegangen wird.[185] Es kam zu Objektschenkungen,[186] und die Denkmalbehörde wies darauf hin, wenn ein Haus abgerissen werden sollte, an welchem sich für das Museum interessante Stücke (z. B. schmiedeeiserne Gitter) befanden, damit diese gegebenenfalls in die Sammlung aufgenommen werden konnten.[187] Und wohl nur durch die wohlwollende Befürwortung der K. K. Zentralkommission konnte der Gösser Ornat, ein in seiner Vollständigkeit einzigartiges Ensemble kirchlicher Textilkunst aus der Ro-

179 Helfert, Von der Erbauung, Erhaltung und Herstellung der kirchlichen Gebäude, 1834.
180 Brückler, Nimeth, Personenlexikon zur österreichischen Denkmalpflege, 2001, S. 104 f.
181 Frodl, Staatliche Denkmalpflege in Österreich, 1970, S. 11 f.
182 Frodl, Das Werden der staatlichen Denkmalpflege in Österreich, 1988, S. 36 und 37.
183 Ebenda, S. 50 ff.
184 Brückler, Nimeth, Personenlexikon zur österreichischen Denkmalpflege, 2001, S. 6.
185 Museum für angewandte Kunst Wien, Aktenarchiv, Akte N°1863-0136: Josef Alexander Freiherr von Helfert, Präsident der Zentralkommission, bietet eine Förderung der Interessen des Museums durch die Zentralkommission an.
186 Ebenda, Akte N°1882-0353.
187 Ebenda, Akte N°1908-0342.

manik, vom Kunstgewerbemuseum angekauft werden.[188] Auch die in Kapitel 3.2 auf S. 89 beschriebene Enquete zur „Konservierung von Kunstgegenständen“ im Jahr 1904 fußte auf der Zusammenarbeit der beiden Institutionen.

2.2.2 Österreichisches Museum für Industrie und Gewerbe sowie Kunstgewerbeschule

Die Furcht vor dem Niedergang der eigenen kunsthandwerklichen Produktion und der Rückständigkeit im Vergleich zu den anderen europäischen Ländern führte ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zur Gründung zahlreicher Kunstgewerbemuseen, zum Teil mit daran angeschlossenen Kunstgewerbeschulen. Sie resultierten aus der romantischen Verklärung der vorindustriellen Zeit mit ihrer altbewährten Handwerkstradition. Durch geeigneten Unterricht, angelehnt an traditionelle handwerkliche Ausbildungsformen und Bauhütten, wollte man dem Handwerk zum Aufschwung verhelfen und alte Techniken wiederbeleben. Dieser Erhaltungsdrang beschränkte sich nicht nur auf die Bildungsebene, sondern schloss auch die Bewahrung von althergebrachtem Kulturgut mit ein.

Die erste Weltausstellung im Jahr 1851 in London offenbarte, dass die Qualität der gezeigten kunsthandwerklichen Erzeugnisse jener Zeit, mit Ausnahme derer aus Frankreich, sowohl handwerklich als auch gestalterisch nicht zufriedenstellend war. Man begründete den offensichtlichen Vorsprung Frankreichs damit, dass es in Paris seit Ende des 18. Jahrhunderts eine gewerbliche Bildungseinrichtung gab, das „Conservatoire des Arts et Métiers“ und die daran angeschlossene „École Polytechnique“.[189] Um diesen Missstand zu beheben, wurde in England 1853 das „Department of Practical Art“ gegründet. Neben dem South Kensington Museum, dem heutigen Victoria & Albert Museum, war dem Department auch die Londoner School of Design unterstellt. Gottfried Semper (1803–1879) unterrichtete dort in der Klasse für Metall-, Schmuck-, Email- und Möbelarbeiten. Er war einer der ersten Künstler, die die Gründe für den Tiefstand des Kunstgewerbes in der Trennung von Kunst und Handwerk erkannten, beschäftigte sich mit der Konzeption von Kunstgewerbemuseen bzw. -schulen und verfasste bereits 1852 ein Manuskript über ein „Ideales Museum für Metallotechnik“, welches er 1867 dem Österreichischen Museum für Industrie und Gewerbe widmete.[190] Nachdem nun England seine vermeintliche Rückständigkeit in Geschmacksfragen durch die Gründung einer

188 Ebenda, Akte N°1904-0006.

189 Hölz, Kunstgewerbe als „Schule der Nation“, 2000, S. 10.

190 Dieses 1852 von Gottfried Semper in London verfasste Manuskript wurde als achtes Buch der Reihe „MAK Studies“ im Jahr 2007 erstmals veröffentlicht: Semper Gottfried, The Ideal Museum. Practical Art in Metals and Hard Materials, Wien 2007.

kunstgewerblichen Bildungsstätte offenbar erfolgreich überwunden hatte, waren die anderen europäischen Zentren im Zugzwang.

1867 wurde, ebenso nach dem Vorbild des South Kensington Museum, kurz nach der Gründung des Österreichischen Museums für Industrie und Gewerbe, das Deutsche Gewerbemuseum in Berlin gegründet, dem gleichfalls eine Unterrichtsanstalt angeschlossen wurde. Genau in diese Zeit fallen auch die Auflösung des Deutschen Bundes nach dem Deutschen Krieg 1866 und der Aufstieg Preußens zur Großmacht. Auch in den folgenden Jahrzehnten setzte sich die Konkurrenz zwischen den gewerblichen Zentren fort. Paul Thiersch (1879–1928, Architekt und Leiter der Kunstgewerbeschule Burg Giebichenstein in Halle) reiste noch im Jahr 1915 nach Wien, um die dortige Kunstgewerbeschule zu begutachten und Lehrpersonal für die neu zu gründenden „Werkstätten der Stadt Halle. Staatlich-Städtische Kunstgewerbeschule Burg Giebichenstein“ zu rekrutieren. Alfred Rollers Unterrichtsmethoden mit Gedächtnis- und Auffassungszeichnen schienen ihm vorbildlich.[191] Es fand sozusagen ein „kunstgewerbliches Bildungswettrüsten“ statt, mit Vergleichsmöglichkeiten bei den regelmäßig stattfindenden Gewerbeausstellungen und Weltausstellungen. Erstaunlich ist die Tatsache, dass man bei der Gründung der zahlreichen kunstgewerblichen Museen im 19. Jahrhundert zunächst den Bedarf für ein solches Museum feststellte und erst danach die geeigneten Ausstellungsobjekte dazu sammelte.

In Österreich führte die Initiative Rudolf von Eitelbergers zur Einrichtung eines Kunstgewerbemuseums. Er reiste im Auftrag von Erzherzog Rainer als Mitglied der österreichischen Kommission zur zweiten Weltausstellung 1855 auf den Champs Élysées nach Paris und zur dritten 1862 nach London in das neu errichtete South Kensington Museum.[192] Er beklagte *„die geringe Geschmacksbildung der österreichischen Industriellen; das, was man gewöhnlich unter Kunstgewerbe versteht, stand österreichischerseits auf einer relativ niedrigeren Stufe, als dies nach den Productionsbedingungen Oesterreichs zu erwarten gewesen wäre“*.[193] Man stünde hinter der französischen und englischen Industrie, vor allem was den Geschmack anbelangte, zurück. Eitelberger wies darauf hin, dass die Engländer sich in der Vergangenheit nie durch besonderen Kunstsinn hervorgetan hätten. Doch hätten sie seit der letzten Weltausstellung kolossale Fortschritte gemacht, und dies sei auf die Einrichtung des South Kensington Museum und das daran angeschlossene Schulsystem zurückzuführen.[194]

Wieder zu Hause, verfasste er eine Denkschrift für Erzherzog Rainer und schlug darin die Gründung eines „Österreichischen Museums“ nach Vorbild des South Kensington

---

191 Schneider, Burg Giebichenstein, 1991, S. 158 und 65.
192 Eitelberger, Gesammelte kunsthistorische Schriften, Bd. II, 1879, S. 81.
193 Ebenda, S. 83.
194 Ebenda, S. 87.

Museum vor.[195] Eitelberger verstand es, eine Lobby aus Industrie- und Gewerbevereinen und dem Kaiserhaus für seine Idee zu mobilisieren.[196] 1863 wurde schließlich die Gründung eines „Österreichischen Museums für Kunst und Industrie" durch Kaiser Franz Josef angeordnet, und 1868 folgte die dazugehörige Kunstgewerbeschule. Die Institutionen sind als *„geistige Frucht der drei großen Weltausstellungen zu betrachten"*[197] und waren zunächst räumlich getrennt. Das Museum fand eine erste Heimstätte im Ballhaus der Hofburg (Abb. 2). Diese Tatsache sei augenscheinlicher Beweis für das kaiserliche Wohlwollen für diese Institution, und *„nicht leicht dürfte ein Fall auswärts zu finden sein, dass ein Hofgebäude, welches in Benützung war, Zwecken gewerblicher Bildung zugewiesen worden wäre"*.[198] Die Förderung des Kunstgewerbes traf aber wohl bei vielen Herrscherhäusern auf Wohlwollen. Auch im Hause Wittelsbach wurden Hofbauten zeitweise für Kunstgewerbeausstellungen zur Verfügung gestellt.[199]

Die Einrichtung von Ballhäusern war an den europäischen Höfen und Universitäten vom 16. bis zum 18. Jahrhundert üblich. Sie dienten zur Ausübung des „jeu de paume", einer Frühform des Tennis, die 1521 vom Erzherzog und späteren Kaiser Ferdinand I. aus Spanien nach Wien eingeführt worden war. Nicht umsonst erinnert das schlichte, frei stehende Bauwerk mit seinen hoch liegenden Fenstern an eine Turnhalle (vgl. Abb. 3). Öffentliche Ballhäuser fanden nach Abklingen dieser Mode oft Verwendung als Theater- oder Ballsäle.[200] Das der Hofburg wurde, wie viele andere höfische Ballhäuser, Ende des 19. Jahrhunderts abgerissen, blieb aber namensgebend für den heutigen Ballhausplatz in Wien.[201] Seine Nutzung als Ausstellungsraum für das Kunstgewerbemuseum war somit sein letzter Verwendungszweck. Dies zeugt davon, dass es dem Kaiserhaus nicht allzu schwer gefallen sein dürfte, es zur Verfügung zu stellen.

Die Kunstgewerbeschule befand sich bei ihrer Gründung in einer alten Gewehrfabrik in der Währinger Straße.[202] Erst 1871 konnte in Anwesenheit des Kaisers die feierliche Schlusssteinlegung am Neubau des Kunstgewerbemuseums am Stubenring stattfinden. Man eröffnete zusammen mit der allgemeinen Ausstellung über Kunst und Industrie eine Sonderausstellung zu Dürer, anlässlich des 400. Geburtstags des Nürnberger Künstlers.[203] Nachdem auf der 600 m² großen Fläche des Ballhauses zunächst nur Leihgaben

---

195 Ebenda, S. 88.
196 Wagner, Aspekte der Gründungsgeschichte der K. K. Kunstgewerbeschule, 1985.
197 Eitelberger, Gesammelte kunsthistorische Schriften, Bd. II, 1879, S. 89.
198 Ebenda, S. 101.
199 Koch, Der Bayerische Kunstgewerbeverein im Zeitalter des Historismus, 2000, S. 26 f.
200 Seidl, Funktionen und Formen der Architektur, 2006, S. 50 f.
201 Nemetschke, Kugler, Lexikon der Wiener Kunst und Kultur, 1990, S. 34 f.
202 Fliedl, Oberhuber, Die Wiener Kunstgewerbeschule, 1986, S. 97.
203 Dornik-Eger, Albrecht Dürer und das Österreichische Museum für Kunst und Industrie Wien, 1975, S. 8 f.

gezeigt worden waren, besaß man bei der Übersiedlung der Sammlung in den Neubau mit einer Ausstellungsfläche von 3837,29 m² schon 2000 Originale, einige Hundert Gipsabgüsse und Galvanoplastiken sowie eine 3715 Nummern umfassende Fachbibliothek und eine 2232 Objekte umfassende Kunstblättersammlung.[204] Und es wurde eifrig weitergesammelt. Durch die rege Ausstellungstätigkeit ergab sich bald erneute Raumnot. Häufig mussten ganze Säle geräumt werden, *„was vom musealen Standpunkte überhaupt und besonders hinsichtlich der Konservierung des alten Kunstgutes höchst bedenklich und auf die Dauer unhaltbar war.“*[205] Der Zubau hinter dem Stubenringgebäude in Richtung des Wienflusses konnte 1908 vollendet werden.[206]

Grundstock des Museums bildete der Ankauf der Sammlung von Gipsabgüssen der Arundel-Society[207] in London und der Drugulin'schen Ornamentstichsammlung.[208] Kaiser Franz Josef ordnete zudem in seinem Handbillett zur Gründung des Museums an, *„die aufzustellenden Kunstwerke Meiner Hofbibliothek, von dem Dépôt der Bilder-Galerie am Belvedere, aus den Vorräthen an Tapeten und Mobilien Meiner Hofburg und Meiner Schlösser (Schönbrunn, Laxenburg u. a.), von dem Antiken-Cabinete, von der Ambraser-Sammlung, von Meiner Schatzkammer und von dem Arsenale vor der Belvedere-Linie auf die angegebene Art zu entlehnen […]“.*[209] Bei den neu gegründeten Kunstgewerbemuseen war es durchaus üblich, dass vom jeweiligen Herrscherhaus ein Grundstock für die Sammlung gespendet wurde, so auch in Berlin und München. Lediglich das Kunstgewerbemuseum in Dresden (gegründet 1875) scheint eine Ausnahme gewesen zu sein. Hier musste der gesamte Bestand im Handel und durch private Schenkungen erworben werden.[210]

Der Aufforderung an Adel und private Sammler, ihre Sammlungen für das neue Museum in Wien zugänglich zu machen, wurde offenbar bereitwillig nachgekommen. *„Die vornehme Welt […] fühlte sich mit Recht befriedigt, dass ihr kostbares Besitzthum nicht*

204 Leisching, Geschichtlicher Überblick, 1914, S. 25

205 Ebenda, S. 26.

206 Ebenda.

207 Die Arundel-Society ist eine 1848 in London gegründete Gesellschaft zur Förderung der Kunstkenntnis, welche Stiche, Chromolithografien, Fotografien etc. nach Werken alter Meister, außerdem auch kunstgeschichtliche Monografien veröffentlichte.

208 Eitelberger, Gesammelte kunsthistorische Schriften, Bd. II, 1879, S. 103.
„Im Jahr der Gründung des Museums, 1863, wurde als eine der ersten Erwerbungen ein Bestand von 4.794 Blatt Ornamentstichen, Schreibbüchern sowie Kunst- und Zeichenbüchern des 15. bis 18. Jahrhunderts, v. a. aus Deutschland, Italien, Frankreich und England, vom Leipziger Kunsthändler Wilhelm Eduard Drugulin (1822–1879) angekauft und damit das Fundament der MAK-Kunstblättersammlung gelegt.“ Aus: Pokorny-Nagel Kathrin, Die MAK-Ornamentstichsammlung (28.09.2007), URL: http://www.ornamentalprints.eu/de/info_mak.html

209 Eitelberger, Gesammelte kunsthistorische Schriften, Bd. II, 1879, S. 100.

210 Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Das Kunstgewerbemuseum Dresden, 1998, S. 19.

blos Wenigen, sondern Vielen Vergnügen bereitete und nützlich verwendet wurde."[211] Diese Schenkungen waren wohl zu einem guten Teil patriotisch motiviert. Bei Gründung des Dresdner Kunstgewerbemuseums schrieb man 1875 private Sammler mit folgenden Worten an: *„Das königliche Ministerium des Inneren beabsichtigt […] mit der zu gründenden Kunstgewerbeschule ein Museum zu errichten, welches die Förderung des Kunstgewerbes im Königreich Sachsen zum dauernden Ziele hat. Ein solches Unternehmen ist unter allen Umständen auf die patriotische Betheiligung der Besitzer entsprechender Gegenstände mit angewiesen.*"[212] Trotz allem Patriotismus ist es auch verständlich, dass nicht die allerbesten Stücke herausgegeben wurden. Dass die Schenkungen nicht in bestem Zustand waren und hohe Kosten für deren Restaurierung anfielen, wird im Fall des Dresdner Kunstgewerbemuseums beschrieben.[213]

Da die Wiener Ausstellungsstücke als Anschauungsmaterial für Gewerbetreibende dienen sollten, wurden sie nicht chronologisch nach Stil und Epochen, sondern in 24 Objektgruppen eingeteilt (vgl. Abb. 4). Die Kategorien waren folgende:[214]

„1. Das Geflecht.
2. Specielle textile Kunst und ihre Nachbildungen.
3. Lackarbeiten.
4. Email.
5. Mosaik.
6. Glasmalerei.
7. Malerei.
8. Schrift, Druck und graphische Künste.
9. Aeussere Bücherausstattung.
10. Lederarbeiten.
11. Glasgefässe und Glasgeräthe.
12. Thongefässe und decorative Thonplastik.
13. Arbeiten aus Holz.
14. Geräthe und kleinere Plastik in Horn, Bein, Elfenbein, Wachs u. dgl.
15. Gefässe, Geräthe und Sculpturen in Marmor, Alabaster und sonstigem Stein.
16. Gefässe und Geräthe aus Kupfer, Messing, Zink und Zinn.
17. Eisenarbeiten.
18. Glocken und Uhren.
19. Bronze-Arbeiten (Gefässe, Geräthe, Reliefs).
20. Goldschmiedekunst (edle Metalle).

211 Eitelberger, Gesammelte kunsthistorische Schriften, Bd. II, 1879, S. 109.
212 Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Das Kunstgewerbemuseum Dresden, 1998, S. 19.
213 Ebenda, S. 21.
214 Eitelberger, Gesammelte kunsthistorische Schriften, Bd. II, 1879, S. 108.

21. Bijouterie (edle Steine).
22. Graveurkunst.
23. Allgemeine Ornamentzeichnungen für Reliefausführung.
24. Sculptur im Grossen.“

Diese Gliederung der Ausstellungsbereiche ist typisch für die damaligen Kunstgewerbemuseen. Üblicherweise gab es neben der Sammlung eine technische Beratungsstelle, technische Werkstätten mit angeschlossenen Labors, ein Zeichenbüro (dort konnten Kopien in Auftrag gegeben werden), einen offenen Zeichensaal und eine Gipsformerei mit Galvanisieranstalt. Da die Objekte als Lehrmaterial angesehen wurden, wurden sie in den Museumswerkstätten nicht nach heutigem Anspruch konserviert, sondern zu einem möglichst unversehrten, idealen Zustand „wiederhergerichtet“.[215] Die kunstgewerbliche Sammlung sollte im Gegensatz zum Bestand der Hofmuseen im Gebrauch stehen und dabei nicht geschont werden müssen. Hier wurden konservatorische Aspekte berücksichtigt, die gerade nicht der kunstgewerblichen Sammlung zugutekamen. *„Es geht bei grossen Museen absolut nicht, dass man Künstlern, Handwerkern und Industriellen, welchen ganz specifische Aufgaben obliegen, die Benützung der Sammlungen im Weiteren gestattet. Jede Bibliothek, jede Kupferstich-Sammlung würde in kürzester Zeit ruiniert sein, würde man das Zeichnen, Pausen u. dgl. in solcher Weise gestatten, als dies für gewerbliche Zwecke unbedingt erforderlich ist.“*[216] In den Statuten des Museums von 1864 ist verankert, dass alle im Museum aufgestellten Gegenstände *„der Besichtigung, der Benützung und dem Studium möglichst zugänglich zu machen sind, soweit es sich mit der Sicherheit und Erhaltung derselben vereinigen lässt.“*[217] Sehr wohl hat man bei der vorläufigen Ausstellung der Sammlung im Ballhaus an der Hofburg an den Katastrophenschutz gedacht. *„Ein besonderes Augenmerk musste auch auf die Massregeln zur Sicherheit gegen Feuersgefahr gerichtet werden, da das Ballhaus der Hofburg selbst nicht feuersicher gebaut war und der grösste Theil der in diesem Gebäude ausgestellten Gegenstände fremder Besitz gewesen ist.“*[218]

Die zunächst sieben Professoren der Kunstgewerbeschule hatten zwar meist auch eine kunstgewerbliche Vorbildung, waren aber fast ausnahmslos Absolventen der Akademien in Wien, Prag, München und Dresden. An dieser Stelle soll der Architekt Alois Hauser (1841–1896)[219] herausgegriffen werden, da er nicht nur als Dozent für Stillehre an der

215 Mundt, Die deutschen Kunstgewerbemuseen im 19. Jahrhundert, 1974, S. 54, 68 und 156
216 Eitelberger, Gesammelte kunsthistorische Schriften, Bd. II, 1879, S. 114
217 Ebenda, S. 106
218 Ebenda, S. 105
219 Ein Namensvetter, Alois Hauser d. Ä. (1831–1909), war nahezu zeitgleich im bayerischen Raum tätig. Dieser war u. a. angesehener Konservator und Restaurator an der Alten Pinakothek in München. Aus: Wiessmann, Der Restaurator – ein Berufsbild im Wandel, 2007, S. 55 ff.

Kunstgewerbeschule, sondern auch als Konservator in der Denkmalpflege und in der Denkmalforschung tätig war. Durch seine Stellung als Sohn einer reichen, innovativen Unternehmerfamilie, sein Interesse an Bildung und Kultur und die aktive Umsetzung seiner Interessen in Architektur und Kunst ist er ein Paradebeispiel für das damalige Bürgertum.[220] Hauser wurde 1841 in Wien geboren, studierte Architektur an der angesehenen Bauschule in Berlin und begann, auf mehreren Reisen die Antike zu erforschen. Er war Mitglied in der Zentralkommission, wurde später zum „Conservator der Stadt Wien" und betätigte sich bei zahlreichen Ausgrabungen (u. a. Samothrake, Aquileja, Carnuntum). So wurde er z. B. mit dem mehrjährigen Projekt der Freilegung und Restaurierung des Domes von Spalato (Split), des ehemaligen Palasts des Kaisers Diokletian, betraut. Unter den ersten Professoren der Kunstgewerbeschule befand sich also ein engagierter Denkmalpfleger. In seiner Funktion als Dozent für Stillehre hatte er sich dadurch hervorgetan, den Bedürfnissen der Kunstgewerbeschule entsprechende Lehrbücher zu verfassen, da die verfügbaren Werke zu wissenschaftlich und ausführlich waren.[221]

Eine Besonderheit der Wiener Kunstgewerbeschule stellte die Einrichtung von Lehrwerkstätten dar, denn bisher wurde an Kunstgewerbeschulen nur theoretischer Unterricht erteilt und gezeichnet.[222] In diesen Lehrwerkstätten wurde schon zu Ende des 19. Jahrhunderts restauriert und die eigene Sammlung gepflegt (vgl. Kap. 3.3). Durch den Einsatz von Professoren mit kunsthandwerklicher Vorbildung und die Herstellung von in handwerklicher Qualität hochstehenden Produkten hatte die spätere Restaurierungsklasse an der Angewandten einen ganz eigenen, vom Material und seiner einwandfreien Verarbeitung herrührenden Ausgangspunkt. Sie basierte nicht, wie z. B. das Restaurierungsstudium an der Akademie der bildenden Künste, auf dem Malerei- und Gemäldebereich.[223]

Um die Vernetzung mit der produzierenden Wirtschaft zu festigen, wurde an der Kunstgewerbeschule 1876 ein chemisches Laboratorium eingerichtet (vgl. Kap. 3.3.4). Es stand allen Abteilungen der Schule für Materialforschungen zur Verfügung, erwarb sich aber besondere Anerkennung im Bereich der Keramik. Zahlreiche Proben aus Industrie und Gewerbe wurden im Laboratorium analysiert und Zertifikate ausgestellt. Wiederum besteht nicht nur die Verbindung zu Industrie und Gewerbe, sondern auch zur Denkmalpflege, denn es wurden auch für die K. K. Zentralkommission Gutachten erstellt.[224]

Nach den positiven Erfahrungen mit der Wiener Kunstgewerbeschule wurden in den einzelnen Kronländern Fachschulen eingerichtet, um die Kunstindustrie vor Ort

220 Bammer, Archäologie und Gründerzeitarchitektur in Wien, 1977, S. 85.
221 Eitelberger, Gesammelte kunsthistorische Schriften, Bd. II, 1879, S. 125 ff., 128 und 144 f.
222 Mundt, Die deutschen Kunstgewerbemuseen im 19. Jahrhundert, 1974, S. 162 f.
223 Krist, Restauratorenausbildung im Rück- und Ausblick, 2002, S. 404.
224 Hochschule für angewandte Kunst, Von der Kunstgewerbeschule zur Hochschule für angewandte Kunst, 1991, S. 315 f.

zu fördern und den Facharbeiterbedarf zu decken. Hierzu zählen die Bildhauerschule in Hallein, die Metallfachschule in Steyr, die Uhrenfachschule in Karlstein und die Büchsenmacherschule in Ferlach. Es wird angenommen, dass sich auch die Fachschulen und deren Absolventen mit ihrem Spezialwissen bei anstehenden Restaurierungen beteiligten.[225] Die genannten Schulen existieren bis heute und weisen in ihren Internetauftritten mit Selbstbewusstsein auf ihre traditionsreiche Geschichte hin.[226] Dass die Anzahl der Fachschulen in den Kronländern von 20 auf fast 70 Schulen anstieg, hielt Eitelberger schließlich für keine gesunde Entwicklung mehr. Die für die zahlreichen Lehranstalten benötigten Lehrkräfte wurden vorzugsweise aus den ehemaligen Schülern der Kunstgewerbeschule in Wien rekrutiert.[227]

Zu diesem Kreis gehört z. B. Hermann Adolf Kühn (1849–1902). Der in Zeitz im heutigen Sachsen-Anhalt geborene Kunstgewerbler absolvierte zunächst die Provinzialgewerbeschule in Halle, bevor er die Gewerbeakademie in Berlin besuchte. 1871 ging Kühn auf die noch junge Kunstgewerbeschule in Wien und legte dort 1875 die Zeichenlehrerprüfung ab. Seine Lehrer Josef Storck und Rudolf von Eitelberger empfahlen ihn daraufhin an die Grazer Gewerbeschule. 1881 wurde er zum Direktor der Kunst- und Kunstgewerbeschule in Breslau, die er durch seinen kunstgewerblich orientierten Lehrplan prägte.[228] Die bereits auf den Weltausstellungen 1873 in Wien, 1878 in Paris und einer Gewerbeausstellung 1876 in München erzielten Auszeichnungen bewiesen, dass für das Habsburgerreich der eingeschlagene Weg der Fachschulen und deren einheitliche Organisation erfolgreich waren.[229]

Die Kunstgewerbeschule stand bereits bei ihrer Gründung auch Frauen offen. Zum Vergleich: An der Technischen Hochschule und der Universität Wien wurden Frauen im Jahr 1919, an der Akademie der bildenden Künste 1920 zugelassen. Diese Öffnung

225 Koller, Zu Geschichte und Gegenwart der Metallrestaurierung in Österreich, 2009, S. 46.

226 Hickmann Helmuth, Liste aller Schülerinnen und Schüler der Bildhauerschule in Hallein ab 1887 (16.11.2009), http://www.htl-hallein.at/alt/Bildhauer/schuelerinnen_liste/schuelerinnen_liste.htm; Wimmer Rudolf, Die Geschichte der HTL Steyr (2005), URL: http://www.htl-steyr.ac.at/index.php?option=com_content&task=view&id=267&Itemid=1; Höhere technische Bundeslehranstalt Karlstein, Welcome to HTL Karlstein (01.02.2006), URL: http://www.htl-karlstein.ac.at/. Seit dem Schuljahr 2003/04 gibt es eine Kooperation der Uhrenfachschule mit der Uhrenfirma „Glashütte Original". Es wird darauf hingewiesen, dass beide Institutionen eine in die Mitte des 19. Jahrhunderts reichende Tradition verbindet. Aus: Glashütte Original, Neuigkeiten: Glashütte Original unterstützt die Uhrenfachschule Karlstein (18.12.2008), URL: http://www.glashuette-original.com/Index.aspx?fs=http%3A//www.glashuette-original.com/ neuigkeiten/default.aspx%3FAktuellesDetail%3D155%26AktuellesSprache%3Dde

227 Eitelberger, Über Zeichenunterricht, kunstgewerbliche Fachschulen und die Arbeitsschule an der Volksschule, 1882, S. 67 ff.

228 Hölscher, Die Akademie für Kunst und Kunstgewerbe zu Breslau, 2003, S. 48 ff.

229 Eitelberger, Über Zeichenunterricht, kunstgewerbliche Fachschulen und die Arbeitsschule an der Volksschule, 1882, S. 69.

ist aber einer weniger fortschrittlichen Einstellung geschuldet, als es zunächst den Anschein hat. Rudolf von Eitelberger lag vielmehr die „nationalökonomische Verwertung" der Frauenarbeit am Herzen. Die Berufung von Frauen zur „großen Kunst" stufte er dagegen als sehr begrenzt ein. Landläufige Überzeugung war, dass die Geduld, Ausdauer und der Sinn für Grazie Frauen zu Blumenmalerei, Stickerei, Weberei oder Porzellanmalerei prädestinierten.[230] Es muss daher relativierend erwähnt werden, dass aus genannten Gründen an der Kunstgewerbeschule keine gleichen Voraussetzungen herrschten. Aus sittlichen Gründen war weiblichen Studierenden nicht nur die Teilnahme am Aktstudium unmöglich, sondern es gab auch strategische Überlegungen, sie von den Fachklassen und der anspruchsvollen gewerblichen Bildung fernzuhalten. Denn die Ausbildung an der Kunstgewerbeschule sollte ein ernsthaftes „Brotstudium" sein.[231]

Daher wurden schließlich, auch auf Eitelbergers Initiative hin, einige Privatschulen für Frauen gegründet. An diesen wurde aber kein vergleichbares Ausbildungsniveau erreicht. Sie dienten als Experimentierfeld und mögliches Karrieresprungbrett für spätere Professoren der Akademie und der Kunstgewerbeschule. Adolf Boehm leitete z. B. in den Jahren 1900–1910 einen Kurs für dekorative und angewandte Kunst an der 1897 gegründeten Kunstschule für Frauen und Mädchen. Er unterrichtete später in der Malereiklasse der Kunstgewerbeschule von 1910 bis 1925 (vgl. Kap. 3.3.3). Georg Klimt, Bruder des wesentlich berühmteren Gustav Klimt, leitete an oben genannter Schule einen Kurs für Metallarbeiten.[232] Vier Privatschulen für Frauen entstanden in Wien, darunter auch Franz Xaver Pönningers „Allgemeine Zeichenschule für Frauen und Mädchen". Diese Schule hatte auch Adele von Stark besucht, bevor sie an die Kunstgewerbeschule kam und dort später Leiterin der Werkstätte für Emailarbeiten wurde (vgl. Kap. 3.3.1). Über die sozialen Umstände, die im 19. Jahrhundert ein Frauenbild festigten, nach dem eine gewinnbringende Erwerbstätigkeit für Frauen als unsittlich galt, schreibt Plakolm-Forsthuber in ihrem Buch über „Künstlerinnen in Österreich".[233]

2.2.3 Befreiung der Akademie der bildenden Künste von kunstbehördlichen Aufgaben und gewerblichem Bildungsauftrag

Durch die Gründungen der K. K. Zentralkommission und der Kunstgewerbeschule wurden der Akademie der bildenden Künste zwei breite Aufgabenfelder abgenommen. Ihr wurde die Funktion als Denkmalbehörde entzogen, und sie wurde vom im Zuge der Industrialisierung neu wachsenden Anspruch befreit, auch für die Ausbildung im

230 Plakolm-Forsthuber, Künstlerinnen in Österreich, 1994, S. 33 und 42.
231 Ebenda, S. 42 f.
232 Ebenda, S. 45 und 53.
233 Plakolm-Forsthuber, Künstlerinnen in Österreich, 1994.

Gewerbe zuständig zu sein. Die Akademie fungierte im 19. Jahrhundert auch als Kunst- und Denkmalbehörde der Österreichischen Länder, da es noch keine entsprechende eigenständige staatliche Organisation gab. 1812 wurde sie als „Akademie der vereinigten bildenden Künste" neu benannt und hatte seit diesem Zeitpunkt auch die Funktion der höchsten „Kunstbehörde" im Habsburgerreich. Sie erfüllte Beratungsfunktionen zur Materialwahl bei aktuellen Bau- und Kunstvorhaben und führte Renovierungsarbeiten durch, beispielsweise an der Universitätskirche in Wien und am Mausoleum in Seckau.[234]

Unter Ferdinand Waldmüller entstand im Jahr 1837 an der Akademie erstmals die Idee einer Restaurierschule. Hintergedanke war, die Gemälde aus der eigenen Galerie kostengünstig restaurieren zu können. Zu diesem Unterfangen wollte man geeignete Malereischüler heranziehen und ihnen für ihre Zukunft eine gute Erwerbsquelle erschließen. Trotz der Zustimmung des Staatskanzlers Metternich stieß dieser Plan aber zunächst im Akademierat auf Widerstand.[235] Begründung war, dass die Schüler beim Lernen behindert würden *„und von unerfahrenen Leuten kaum etwas Gutes zu erwarten sei, zumal selbst wirkliche Restauratoren, wie die Bilder der Galerie bewiesen, oft etwas verdürben"*.[236]

In den Statuten von 1849 wurde festgelegt, dass die Akademie der bildenden Künste zusammen mit der Akademie der Wissenschaften für die Erhaltung und Erforschung historischer Denkmäler zuständig sei. Man wollte das Aufsichtsrecht über die staatlichen Kunstsammlungen ausbauen und führte weiterhin Restaurierungen durch, z. B. am Stephansdom und an der Spinnerin am Kreuz.[237] Erst durch die Gründung der K. K. Zentralkommission 1850 konnte eine Institution ausschließlich zum Zweck der Denkmalpflege geschaffen werden, die aber zunächst weiterhin auf Gutachten der Professoren der Akademie der bildenden Künste angewiesen war.[238] Diese vertraten ein sehr fortschrittliches restaurierethisches Gedankengut und versuchten, die Einmaligkeit historischer Kunstwerke auch gegen die Meinung der Öffentlichkeit zu erhalten.[239]

Wenn man das heutige Universitätsleben an der Angewandten kennt, überraschen die völlig unterschiedlichen Ausbildungsziele, welche in den ersten Jahren der Kunstgewerbeschule im Gegensatz zur Akademie der bildenden Künste gesetzt wurden. Das spätere „Österreichische Museum für angewandte Kunst" mit dem ursprünglich programmatischen Titel „K. K. Museum für Kunst und Industrie" und kurz darauf die daran angeschlossene Kunstgewerbeschule wurden aus dem Anliegen gegründet, dass

234 Wagner, Die Geschichte der Akademie der bildenden Künste in Wien, 1967, S. 71 f.

235 Frodl, Das Werden der staatlichen Denkmalpflege in Österreich, 1988, S. 34.

236 Wagner, Die Geschichte der Akademie der bildenden Künste in Wien, 1967, S. 105.

237 Ebenda, S. 127–130.

238 Tripp, Die Restaurier- und Versuchswerkstätten des Bundesdenkmalamtes, 1970, S. 189.

239 Kortan, Die Meisterschule für Konservierung und Technologie an der Akademie der bildenden Künste in Wien und ihre Vorläufer, 1984, S. 36.

anhand der gesammelten und ausgestellten Werke eine Geschmacksbildung der Bevölkerung bzw. der Schüler stattfinden sollte. Man fürchtete, im Vergleich zu anderen Großmächten in Design und Produktionstechnik rückständig zu sein.[240] Die Schüler sollten in Handwerkstechniken ausgebildet werden und durch Kopieren der alten Meister zu Stil und Geschmack finden. Museum und Kunstgewerbeschule sollten eine durch die industrielle Revolution neu entstandene Lücke im Bildungswesen füllen, wozu die bereits vorhandenen Museen und die Akademie der bildenden Künste nicht berufen waren. Die bereits bestehenden Museen waren fast durchwegs Hofanstalten[241] und trotz liberal gestatteten Zutritts nicht zur Geschmacksbildung der Gewerbetreibenden gedacht. *„Die grossen wissenschaftlichen und künstlerischen Institute Wiens können ihrer Natur nach nicht für die künstlerische Ausbildung der Industriellen und Zeichner sorgen […].“*[242] Die gewerbliche Kunst mit den Akademien zu verbinden hatte sich als nicht zweckmäßig herausgestellt, *„da die Schulung der Geister eine ganz andere sein muss für Diejenigen, welche sich der Kunst-Industrie widmen, und Jene, die sich z. B. der Historienmalerei im großen Stile zuwenden“*.[243] In den Statuten der Akademie der bildenden Künste aus dem Jahr 1812 waren zwar Grundzüge einer Verbindung mit dem Gewerbe festgelegt,[244] was sich aber bei fortschreitender Industrialisierung als nicht genügend herausstellte. Durch die Gründung der Kunstgewerbeschule wurde *„die Akademie von allem industriellen Ballast befreit und auf der anderen Seite kam man den Bedürfnissen der Kunst-Industrie entgegen“*.[245] Eitelberger betonte, dass der Unterschied zwischen „großer“ und „gewerblicher“ Kunst nicht übersehen werden dürfe, obwohl es eine untrennbare Verbindung zwischen beiden gebe. An der Kunstgewerbeschule müssten aber die Schüler genau wie an der Akademie durch Studium der Architektur, Plastik und Malerei zum Künstler gebildet werden, der in das Gewerbe eingreifen kann.[246] Im Jahr 1916 gestand man der Kunstgewerbeschule schon etwas mehr als die bloße gewerbliche Bildung zu. Die Aufgabe des Lehrpersonals an der Kunstgewerbeschule war nun, *„zunächst alle Schüler zu ehrlichen und besonnenen, tüchtigen und selbstständigen Handwerkern zu machen und dann das durchgesiebte Häuflein Eigenartiger unter ihnen auch zu Künstlern ihrer besonderen Anlage heranreifen zu lassen“*.[247] Die Profile, welche sich die Akademie der bildenden Künste und die Angewandte heute

240 Eitelberger, Über Zeichenunterricht, kunstgewerbliche Fachschulen und die Arbeitsschule an der Volksschule, 1882, S. 63.

241 Hofanstalten unterstanden der Leitung und Obhut des Hauses Habsburg und zeigten die kaiserlichen Sammlungen.

242 Eitelberger, Gesammelte kunsthistorische Schriften, Bd. II, 1879, S. 96.

243 Ebenda, S. 114 f.

244 Wagner, Die Geschichte der Akademie der bildenden Künste in Wien, 1967, S. 53.

245 Eitelberger, Gesammelte kunsthistorische Schriften, Bd. II, 1879, S. 120.

246 Ebenda, S. 122 f.

247 Eisler, Österreichische Werkkultur, 1916, S. 17.

auf ihren Internetseiten geben,[248] enthalten weder soziale noch nationale oder denkmalpflegerische Aspekte. Die individuelle künstlerische Entwicklung der Studierenden steht bei beiden Institutionen im Vordergrund.

2.2.4 Meisterklasse für Restaurierung an der Akademie der bildenden Künste

Der frühe Vorstoß Ferdinand Waldmüllers zur Einrichtung einer Restauratorenausbildung an der Akademie der bildenden Künste aus dem Jahr 1837 scheiterte zunächst am Kollegium (vgl. vorhergehendes Kap.). Es sah in den restaurierenden Malern resignierte Künstler, die *„die Gemälde übermalen und verderben"*.[249] Die akademische Gemälderestauratorenausbildung an der Akademie nahm schließlich erst 1902 Formen an. Planungen hierfür scheiterten zunächst wiederum. Ein Vorschlag seitens des Ministeriums zur Einrichtung eines Lehrkurses für *„fachlich und künstlerisch geschulte Restauratoren"* musste von der Akademie aus Platzgründen abgelehnt werden.[250] 1908–1915 fanden stattdessen unter der Leitung des Kustos der Gemäldesammlung der Akademie, des Malers und Restaurators Eduard Gerisch (1853–1915), private Kurse für Restaurierung statt. Diese standen wohl in räumlichem und administrativem Zusammenhang mit der Akademie.[251] Mit kurzer Unterbrechung von 1915 bis 1917 nach dessen Tod wurde dann unter dem nachfolgenden Kustos der Gemäldesammlung Seraphin Maurer (1865–1945) ein Restaurierkurs eingerichtet, wobei jeweils drei Absolventen der Malerschule eine dreijährige Ausbildung in Gemälderestaurierung erhielten.[252] Dieser Kurs wurde 1925 offiziell in die Statuten aufgenommen. Seraphin Maurer unterrichtete bis zu seiner Pensionierung im Jahr 1933 und richtete auf eigene Kosten ein Röntgenlabor ein.

Eine eigene Klasse für „Restauriertechniken an Werken der Malerei und Plastik" an der Akademie der bildenden Künste konnte Robert Eigenberger (1890–1979) schließlich im Jahr 1933 einrichten. 1935 wurde die Klasse im Zuge einer Änderung der Statuten in „Fachschule für Konservierung und Technologie" umbenannt, und zwei Jahre darauf

248 Akademie der bildenden Künste Wien, Mission Statement (25.05.2008), URL: http://www.akbild.ac.at/Portal/akademie/uber-uns, und Bast Gerald, Willkommen an der Angewandten (19.03.2009), URL: http://www.dieangewandte.at/jart/prj3/angewandte/main.jart?rel=de&content-id=1229508255628&reserve-mode=active

249 Kortan, Zur Ausbildung des Restaurators, 1973, S. 31.

250 Kortan, Die Meisterschule für Konservierung und Technologie an der Akademie der bildenden Künste in Wien und ihre Vorläufer, 1984, S. 36.

251 Ebenda und Baatz, History of conservation-restoration education at the Academy of Fine Arts Vienna, 2008.

252 Dessen Sohn, Robert Maurer, studierte vier Jahre an der Akademie und besuchte anschließend drei Jahre die Spezialschule für Restaurierung; Fuchs, Die österreichischen Maler 1881–1900, 1977.

konnten dort Diplome abgelegt werden. 1939 erhielt Eigenberger die Professur.[253] Er war, wie seine restaurierenden Vorgänger, seit 1916 Kustos und ab 1926 ebenfalls Direktor der Gemäldegalerie der Akademie. Doch zum ersten Mal hatte ein Kunsthistoriker und kein Maler bzw. Künstler diese Funktion inne. Nach seinem Studium hatte Eigenberger sich bereits in der Denkmalpflege betätigt und 1913–1918 als Assistent an der K. K. Zentralkommission gearbeitet.[254] Der Facettenreichtum Eigenbergers Persönlichkeit wurde bei einer Gedächtnisausstellung im Jahr 1980 dargestellt. Je ein Kapitel des begleitenden Ausstellungsbandes[255] ist dem Meisterschulleiter, dem Galeriedirektor, dem Lehrer und dem Maler gewidmet.

Als Maler[256] war Eigenberger Autodidakt und konnte zweimal auf der Biennale in Venedig ausstellen. Außerdem erhielt er 1930 den Staatspreis bei einer Kollektivausstellung in der Secession. Doch im zunehmenden Maße wollte er sein künstlerisches Engagement nur noch als private Betätigung verstanden wissen. Gemäß seinen maltechnischen Kenntnissen sind seine Bilder von hoher handwerklicher Qualität und traditioneller Machart. Die Gemäldegalerie der Akademie unterzog er einer notwendigen Modernisierung und Neuerfassung. Im Bereich der Kunstgeschichte gilt er als Pionier bei der Miteinbeziehung von natur- und geisteswissenschaftlichen Nachbardisziplinen.[257] 1927 wurde von Eigenberger schließlich der neue Katalog zur Galerie der Akademie der bildenden Künste veröffentlicht. Seinen Bildbeschreibungen fügte er einen kurzen Kommentar zum Erhaltungszustand und eventuellen früheren Restaurierungen an. Seine Palette reicht von *„gut erhalten"* über Kritik an *„unzulänglichen"* Restaurierungen des 19. Jahrhunderts bis zur Beschreibung von besonderen Erkenntnissen, die bei jüngeren Restaurierungen entdeckt worden waren.[258] Beispielsweise wurde bei einer Reinigung eine nicht stimmige Signatur entfernt und eine neue entdeckt, die jedoch nicht entschlüsselt werden konnte.[259] Seine restauratorischen Kenntnisse fußten auf dem Unterricht Seraphin Maurers, an dessen Restaurierkurs er 1917 teilgenommen hatte. Auch als Lehrer war Eigenberger offenbar äußerst geschätzt. Die Studenten der Restaurierung ließ er an Begutachtungen von Kunstwerken teilnehmen, damit sie auch auf diesem Gebiet Erfahrung sammeln konnten. Er vertrat die Ansicht, dass jedes Objekt die Fürsorge des Restaurators verdiene und kein

253 Kortan, Zur Ausbildung des Restaurators, 1973, S. 31, und Kortan, Die Meisterschule für Konservierung und Technologie an der Akademie der bildenden Künste in Wien und ihre Vorläufer, 1984, S. 36.

254 Saur Verl., Meißner, Allgemeines Künstlerlexikon, Bd. 32, 2002, S. 545, und Akademie der bildenden Künste, Eigenberger. Gedächtnisausstellung, 1980, S. 5.

255 Akademie der bildenden Künste, Eigenberger. Gedächtnisausstellung, 1980.

256 Eigenbergers Pseudonym als Maler war Karl Reigen. Aus: Saur Verl., Meißner, Allgemeines Künstlerlexikon, Bd. 32, 2002, S. 545.

257 Akademie der bildenden Künste, Eigenberger. Gedächtnisausstellung, 1980, S. 14, 17, 19, 21.

258 Eigenberger, Die Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste Wien, 1927, S. 158 und 199.

259 Ebenda, S. 201 f., betreffend das Bild: „Knabe mit Jagdhunden", holländischer Maler des 17. Jahrhunderts.

Unterschied in den Qualitäten gemacht werden solle. Künstlerische Sensibilität, handwerkliche Fähigkeiten und wissenschaftliches Können wurden von Eigenberger als gleich wichtig für die Ausübung des Restauratorenberufs eingestuft.[260]

Die Studierenden hatten ein Grundstudium von zwei Jahren in der Malerei- oder Skulpturklasse zu absolvieren und konnten erst danach für mindestens drei Jahre Restaurierung studieren. Den angehenden Diplomrestauratoren sollte später die Arbeit an Objekten aus staatlichem Besitz vorbehalten sein. Neben Gemälden und Skulpturen wurden bereits Objekte aus anderen Bereichen behandelt (Glas, Keramik, Porzellan, Globen, asiatische Lackarbeiten und archäologische Objekte). Dazu richtete man entsprechende Lehrveranstaltungen ein, da man die Spezialisierung im Studium vorantreiben wollte.[261]

Ab 1965 übernahm Helmut Kortan[262] die Meisterschule für Konservierung und Technologie an der Akademie. Der Kunsthistoriker und Restaurator führte eine zusätzliche Fachrichtung für Papierrestaurierung mit Otto Wächter, dem Leiter des Instituts für Res-taurierung an der Österreichischen Nationalbibliothek, als Lehrbeauftragtem ein und etablierte zusätzliche Lehraufträge für andere Fachrichtungen. In den ersten beiden Jahren erfolgte die Grundausbildung aller Studenten zunächst an der gefassten Holzskulptur, daraufhin am Leinwandgemälde.[263] Begleitend zum täglichen Werkstättenunterricht am Original gab es Lehrveranstaltungen für Zeichnen, Malen, Kopieren, Werkzeugkunde und Holztechnologie sowie geistes- und naturwissenschaftliche Vorlesungen. Ab dem dritten Studienjahr konnte sich der Studierende auf Fachrichtungen wie Gemälde, Wand- und Fassmalerei, Grafik, Bodenfunde, Metall, Keramik, Porzellan, Glas, später auch Musikinstrumente und völkerkundliche Objekte spezialisieren.[264] In

260 Ebenda, S. 5, 10, 15, 17.

261 Kortan, Die Meisterschule für Konservierung und Technologie an der Akademie der bildenden Künste in Wien und ihre Vorläufer, 1984, S. 37.

262 1928 in Linz geboren; mit 16 Jahren Einschnitt in die schulische Laufbahn am Realgymnasium Linz durch Luftwaffenhelfer- und Arbeitsdienst (Wehreinsatz) und darauffolgende amerikanische Gefangenschaft; 1946–1950 Studium an der Meisterschule für Restaurierung und Technologie der Akademie der bildenden Künste Wien; Studium der Kunstgeschichte und Archäologie an der Universität Wien; 1950–1951 Studium der Kunstgeschichte und Archäologie an der Universität Innsbruck; Doktorarbeit „Johann Michael Pruner, ein Linzer Barockarchitekt (1669–1739)". Anschließend freischaffender Kunsthistoriker und Restaurator sowie Volontär in der Restaurierwerkstatt der Galerie des Kunsthistorischen Museums Wien; 1955–1965 leitender Restaurator an den Werkstätten des Bundesdenkmalamtes Wien; zahlreiche Studienaufenthalte und Besuche von Kursen in namhaften europäischen Restaurierungsinstituten; 1965–1987 Leiter der Meisterschule für Restaurierung und Technologie an der Akademie der bildenden Künste Wien; Informationen aus: Brief von Helmut Kortan an die Autorin, 29.06.2010.

263 Dies war auch noch in der Studienzeit von Gabriela Krist, der heutigen Leiterin des Instituts für Konservierung und Restaurierung an der Universität für angewandte Kunst, in den Jahren 1974–1981 der Fall. Schriftliche Anmerkung von Gabriela Krist, August 2009.

264 Kortan, Die Meisterschule für Konservierung und Technologie an der Akademie der bildenden Künste in Wien und ihre Vorläufer, 1984, S. 37.

den Jahren 1986–1993 wurde die Klasse von Gerald Kaspar geleitet, welcher zuvor unter Hubert Dietrich in der Restaurierungsklasse an der Angewandten in der Lehre tätig war. Die Genannten Kaspar und Dietrich sind beide Absolventen der Restaurierungsklasse der Akademie, arbeiteten in der Gemälderestaurierung am Kunsthistorischen Museum in Wien[265] und wurden beide in den 1980er-Jahren als Professoren an die Wiener Restaurierungsinstitute der Akademie und der Angewandten berufen. Ab 1994 übernahm Wolfgang Baatz, Restaurator und Chemiker, nach einjähriger stellvertretender Führung durch Franz Mairinger die Leitung der Meisterschule für Konservierung und Restaurierung, die er bis heute innehat.

265 Bereits in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts waren Gemälderestauratoren an der kaiserlichen Gemäldegalerie im oberen Belvedere, der heutigen Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums, ausgebildet worden. Ihr damaliger Leiter, der Maler und Restaurator Erasmus Engert (1796–1871), sorgte für die Gründung einer „Restaurierschule“, die ab 1868 jeweils drei Schüler ausbildete. 1871 wurde diese zum „Hofkunstinstitut“, welche die Restaurieranstalt und die Restaurierschule beinhaltete, umbenannt. Als 1891 das neue Haus am Ring eröffnet wurde, zog die Restaurierungsabteilung mit um und befand sich zunächst im zweiten Stock, bevor sie wegen der dortigen schlechten Lichtverhältnisse in das Tiefparterre verlagert wurde. An dieser Stelle befindet sich das Gemälderestaurierungsatelier bis heute. Aus: Oberthaler, Zur Geschichte der Restaurierwerkstätte der K. K. Gemäldegalerie, 1996, S. 28 ff.

3. Frühe Restaurierungstätigkeiten an Kunstgewerbemuseum und -schule

Seit Bestehen der Kunstgewerbeschule und des Museums für Industrie und Gewerbe nutzte man das Fachwissen der Professoren, um konservierende und restaurierende Maßnahmen an Kunstwerken durchzuführen. Behandelt wurden nicht nur Objekte des eigenen Sammlungsbestands, sondern auch Fremdaufträge. Von Beginn an wurde am Kunstgewerbemuseum durch einen internationalen, kunstwissenschaftlichen Erfahrungsaustausch in Form von Kongressen, Vorlesungen und Diskussionsrunden der Grundstock für eine moderne Restaurierauffassung gelegt. Teilweise überraschen die immer noch fortschrittlich klingenden Forderungen nach alldem, was man heute unter dem vermeintlich modernen Bereich der „präventiven Konservierung" versteht. Folgende Aussage stammt aus dem Jahr 1875: *„Die richtige Pflege einer Galerie wird immer in der Sorge gipfeln, dass die Bilder nicht restaurierungsbedürftig werden.*"[266]

3.1 Mitteilungen des Österreichischen Museums für Kunst und Industrie

Die „Mittheilungen des K. K. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie", eine ab 1865 monatlich erscheinende Informationsschrift des Museums (Alois Riegl beispielsweise veröffentlichte darin zahlreiche Aufsätze mit kunsthistorischem Inhalt), dienten auch als Informationsplattform für aktuelle Geschehnisse in der Denkmalpflege. Es wurde von einzelnen Restaurierungen berichtet, Meldungen von der Zentralkommission veröffentlicht und es wurden neue chemische Erkenntnisse und Methoden in der Restaurierung besprochen (z. B. mehrmals das Pettenkofer'sche Regenerationsverfahren bei Gemälden).[267] Bei den beschriebenen Projekten wird deutlich, dass sich die Vertreter des Gewerbemuseums auch selbst aktiv in der Denkmalpflege engagierten und sich für den Erhalt von Kulturgut verantwortlich fühlten. Dies beweist eine Debatte über Schadensursachen und die Erhaltungsmöglichkeiten von öffentlichen Denkmälern, die vom Kuratorium des K. K. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie initiiert wurde, *„[…] welches ohne Zweifel dazu berufen ist, diese Angelegenheit vom Standpunkte*

266 Vortrag von Eduard v. Engerth im Alterthumsverein, in: Österreichisches Museum, Mittheilungen des K. K. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie, X. Jahrgang, 1875, S. 346.

267 Österreichisches Museum, Mittheilungen des K. K. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie, II. Bd., 1867–1869, S. 366 und IX. Jahrgang, 1874, S. 19 ff.

des öffentlichen Interesses zu beleuchten […]".[268] Das Museum trug also sowohl für die Erhaltung der eigenen Bestände Sorge als auch für die der öffentlichen Denkmäler.

1886 wurden die Mitteilungen in „Monatsschrift für Kunstgewerbe" umbenannt, denn *„der jetzige Stand der kunstwissenschaftlichen Arbeit überhaupt und der Umfang der einschlägig periodischen Literatur macht Einschränkungen und Concentration notwendig"*.[269] Von diesem Zeitpunkt an wurde nur noch über kunstgewerbliche Belange geschrieben und es lassen sich keine Informationen mehr zum Thema Konservierung und Restaurierung finden.

3.1.1 Methoden und Restaurierungen

Im Folgenden werden Themen aus den im vorangegangenen Kapitel beschriebenen „Mitteilungen" besprochen, die für die Entwicklung der Metallrestaurierung von Interesse sind. Sie schildern entweder Methoden und Ansichten, die damals in der Restaurierung gültig waren, oder belegen den aktiven Einsatz von Mitgliedern des Kunstgewerbemuseums in der Denkmalpflege.

Einsatz der Galvanoplastik[270]

In den ersten Mitteilungen des Museums wurde im Jahr 1865 die Galvanoplastik als Reproduktions- und Ergänzungsmittel für Metallplastiken vorgestellt. Auch zur Schonung von originalen Buchdruckerplatten und Kupferstichen wurde sie eingesetzt. Man pries die Galvanoplastik als ideale Technik für die Metallrestaurierung. Dabei wird deutlich, was in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts als vorbildliche Restaurierung galt und dass der Restaurator als Künstler gesehen wurde: *„Je weniger wir bei derlei die Stelle der Ergänzung oder die Hand des Restaurators spüren, als desto gelungener bezeichnen wir dieselbe. Es ist somit eine sich selbst verleugnende, im höchsten Grade objectiv gehaltene Thätigkeit erforderlich, wenn in solchem Streben Vorzügliches erreicht werden soll – gerade die schwierigste Arbeit, die größte Mühe der angewandten Technik muss der Künstler unkenntlich machen, verwischen wie der Wind die Spur des Wanderers im Sande."*[271] Seit 1883 konnten

268 Österreichisches Museum, Mittheilungen des K. K. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie, IX. Bd., 1882–1883, S. 101.

269 Österreichisches Museum, Mittheilungen des K. K. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie, I. Jahrgang, 1886, S. 1.

270 Unter „Galvanoplastik" ist in der Restaurierung die Abformung eines Objektes auf elektrolytischem Weg zu verstehen. Dabei wird die Oberfläche des Originals mit Silikon oder Ähnlichem abgeformt. Die so entstandene Negativform wird dann elektrisch leitfähig gemacht, und unter Spannung wird darauf in einem elektrolytischen Bad Metall abgeschieden. Der Vorgang kann einige Tage dauern.

271 Österreichisches Museum, Mittheilungen des K. K. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie, I. Bd., 1865–1867, S. 5 f.

auch die Schüler der Wiener Kunstgewerbeschule einen Kurs für Galvanoplastik besuchen. Dies soll auf die Initiative des damaligen Direktors Josef Storck (1830–1902) zurückgegangen sein, der für sein Engagement in der Metallindustrie bekannt war.[272]

In Kenntnis des heutigen Ausstellungswesens, bei dem die Authentizität eines Kunstwerkes derart hoch geschätzt wird, dass Originale trotz aller Gefahren tagtäglich zu Sonderschauen verliehen werden, ist es erstaunlich, dass man damals an den Museen so viele Reproduktionen des Sammlungsbestandes mittels Gipsabguss oder Galvanoplastik anfertigte. Im beginnenden Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit war die Authentizität eines Kunstwerks zunächst nebensächlich.[273] Es ist aber eher unwahrscheinlich, dass man die Gefahren des Ausleihens und der Transporte bewusst umgehen wollte. Es war vielmehr entscheidend, dass man die Nachbildungen in großer Zahl an andere Museen weitergeben und tauschen, aber auch an Kunstinteressierte verkaufen konnte. Ein Grund für dieses Fehlen des Anspruches auf Authentizität dürfte gewesen sein, dass in den Kunstgewerbemuseen die Objekte zunächst als Lehrmittel und nicht als Kunstwerk gesehen wurden. Die Vorbildfunktion bei Reproduktionen lag nur auf ästhetischer Ebene. Daher störte es wenig, dass bei einer Galvanoplastik nur die äußere Form reproduziert werden kann. Fragen zur Herstellungstechnik des Originals lassen sich nicht beantworten, da aufschlussreiche Bearbeitungsspuren auf den Rückseiten nicht wiedergegeben werden und der technische Aufbau des Gegenstandes ein vollkommen anderer ist (vgl. Abb. 5).

1867 wurde ein dreiseitiger Katalog von Reproduktionen des *„galvanoplastischen Ateliers des kais. kön. österreichischen Museums in Wien“* in den Mitteilungen des Museums abgedruckt.[274] Kritisiert wurde der *„begrenzte Sichtkreis“* derer, *„welche bei Kunstwerken die Rarität des einzelnen Stückes und das kostbare Material zu schwer in die Wagschale fallen lassen und das künstlerisch Hauptsächliche, die formelle Vollendung, die Conception, den Reiz der durchgeführten Details, mehr als eine erwünschte Beigabe betrachten“*.[275] Einige Jahrzehnte später gestand der Kustos der Sammlung für Metallarbeiten des Kunstgewerbemuseums ein, dass auch finanzielle Gründe eine Rolle für die ausgedehnte Reproduktionstätigkeit gespielt hatten. Staatlich angeordnete Silberabgaben zu Beginn des 19. Jahrhunderts, die sogenannten „Silbereinlieferungspatente“, hätten den einheimischen Bestand an Silberwaren reduziert, und durch private Sammeltätigkeit seien die Preise am Kunstmarkt zusätzlich stark nach oben getrieben worden.[276] Die Kopien waren

---

272 Hölscher, Die Akademie für Kunst und Kunstgewerbe zu Breslau, 2003, S. 77.

273 Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Das Kunstgewerbemuseum Dresden, 1998, S. 33.

274 Österreichisches Museum, Mittheilungen des K. K. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie, II. Bd., 1867–1869, S. 190 ff.

275 Ebenda, S. 7.

276 Ernst, Die Sammlung von Metallarbeiten, 1914, S. 151.

als günstige Alternative zur zügigen Aufstockung des Sammlungsbestandes willkommen. Erst nach der Jahrhundertwende verschob sich der Schwerpunkt der Sammeltätigkeit von der breiten Masse zu gesuchten, originalen Einzelstücken, mit denen die noch bestehenden Lücken geschlossen werden konnten.[277]

Restaurierung des Donnerbrunnens am Neuen Markt

Als aktueller Problemfall der Denkmalpflege wurde 1867 der Donnerbrunnen in den Mitteilungen des Museums besprochen. Die Veröffentlichung der Erkenntnisse zu diesem Thema sollte eine breite Diskussion um die beste Erhaltungsmethode anregen. Dass dem Österreichischen Museum vom Wiener Bürgermeister die Erlaubnis erteilt wurde, die Brunnenfiguren von Donner in Gips abzuformen, wurde von der Direktion (also wohl besonders von Rudolf von Eitelberger) zum Anlass genommen, den Brunnen konservierungswissenschaftlich genauer zu untersuchen. Es wurde festgestellt, dass sich die Bleiobjekte trotz eisernen Innengerüsts unter ihrem eigenen Gewicht verformten und sich Risse bildeten. Außerdem wurde beklagt, dass bereits 1801 eine Restaurierung durch einen Professor der Akademie der bildenden Künste und später noch weitere Restaurierungen ohne nachhaltigen Erfolg durchgeführt worden waren:[278] *„Je mehr man an diesem Kunstwerke restaurirt, desto mehr geht von dem schönen und plastischen Tractamente und von der ursprünglichen Form verloren.“*[279] Als präventiver Ansatz wurde deshalb vorgeschlagen, statt der immer neuen Reparaturen, der *„monumentalen Flickpolitik“,* die Bleiplastiken durch solche aus Bronze zu ersetzen und die Originale an einem geschützten Ort aufzubewahren.[280] Sie befinden sich heute in der Barocksammlung des Belvedere.

Reinigung der öffentlichen Denkmäler Wiens 1885

Unter dem Vorsitz von Rudolf von Eitelberger, Direktor des Österreichischen Museums für Kunst und Industrie, traf man sich am Museum zu mehreren Sitzungen zum Thema *„Reinigung öffentlicher Kunstdenkmäler“*.[281] An Objekten aus verschiedenen Epochen und aus verschiedenen Materialien (in der Hauptsache Stein und Bronze) wollte man Er-

277 Leisching, Geschichtlicher Überblick, 1914, S. 28.

278 Ein kurzer Abriss der bewegten Restauriergeschichte des Donnerbrunnens ist nachzulesen in: Koller, Zu Geschichte und Gegenwart der Metallrestaurierung in Österreich, 2009, S. 41 f.

279 Österreichisches Museum, Mittheilungen des K. K. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie, II. Bd., 1867, S. 411.

280 Ebenda, S. 409 ff.

281 Österreichisches Museum, Mittheilungen des K. K. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie, X. Bd., 1885, S. 115.

fahrungswerte sammeln, wie man die Denkmäler am besten pflegen könnte. Ziel war die Förderung einer natürlichen, schützenden Patina, die man durch regelmäßige Reinigungszyklen[282] erreichen wollte. An diesem groß angelegten, interdisziplinären Projekt waren unter anderem beteiligt: der Rektor der Technischen Hochschule, ein Vertreter des kaiserlichen Hofes, Gemeinderäte, ein Bildhauer, ein Architekt, ein Vertreter der Geistlichkeit, ein Vertreter der Zentralkommission und der Konservator der Stadt Wien. Der Chemiker der Technischen Hochschule, Alexander Bauer, hatte sich seit Längerem wissenschaftlich mit der Frage der Reinigung öffentlicher Monumente beschäftigt. Der Gipsabformer des Kunstgewerbemuseums, Alexander Schrot, welcher sich schon von Jugend an mit der Reinigung von Denkmälern befasst hatte, sollte die praktische Durchführung unter Aufsicht der Zentralkommission übernehmen.[283]

Man begann mit der Reinigung des Resselmonuments,[284] gefolgt von Reinigungsproben an einer Engelsfigur der Mariensäule[285] „Am Hof", beides Bronzen, und dem „schönen Brunnen" aus Blei von Raphael Donner im alten Wiener Rathaus. Bauer verfasste ausführliche Zustandsbeschreibungen. Besonders hervorgehoben wurde die Problematik des Taubenkots. Es folgten Reinigungsproben mit Wasser, einer alkoholischen Seifenlösung und einer neutralen Natronölseife in Wasser. Die Reinigung wurde mit Borstenpinseln durchgeführt, anschließend wurde mit öligen und trockenen Flanelllappen nachgerieben. *„Um jedoch möglicherweise ein Urtheil darüber zu gewinnen, wie sich das Aussehen des Monuments gestaltet hätte, wenn man dasselbe vom Tage seiner Ausstellung an sorgfältig rein gehalten hätte, wurde an einer von unten nicht sichtbaren Stelle (horizontale Fußplatte) eine Fläche im Ausmaße von einigen Quadratcentimetern blank gelegt […]. Diese Stelle soll von nun an ebenso behandelt werden, wie der übrige Theil des Monuments […].“*[286] Man hatte also regelmäßige Reinigungszyklen geplant und war sich dessen bewusst, dass das

282 Es ist interessant, dass diese Tendenz seit Kurzem in der Konservierungswissenschaft wieder aufgegriffen wird. Regelmäßige Pflegezyklen und Wartungsverträge sind für viele Objekte meist schonender und auf lange Sicht kostengünstiger, als sie nach einer umfassenden Restaurierung wieder sich selbst zu überlassen und damit in absehbarer Zeit eine erneute Generalüberholung zu provozieren. Im Gegensatz dazu hatte man nach dem Zweiten Weltkrieg eher auf die Entwicklung möglichst haltbarer Restaurierungs- und Konservierungsmaterialien gesetzt.

283 Österreichisches Museum, Mittheilungen des K. K. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie, X. Bd., 1885, S. 115 und 134 f.

284 Denkmal für den Erfinder der Schiffsschraube Joseph Ressel (1793–1857) vor dem Hauptgebäude der Technischen Universität Wien; Bronzeguss aus dem Jahr 1862, Bildhauer Anton Dominik Ritter von Fernkorn (1813–1878).

285 Die ursprünglichen Figuren an der Mariensäule aus Stein von Johann Jakob Pock (1604–1651) aus dem Jahr 1646 wurden 1667 nach Schloss Wernstein in Oberösterreich verbracht und durch Bronzekopien ersetzt.

286 Österreichisches Museum, Mittheilungen des K. K. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie, X. Bd., 1885, S. 137.

der Bildung einer einheitlichen und schützenden Patina von Außenbronzen zuträglich ist. Dies ist auch aus heutiger Sicht eine probate Vorgehensweise.

Forschungsvortrag von Alexander Bauer, Technische Hochschule Wien

In den Mitteilungen des Österreichischen Museums wurde ein Vortrag aus dem Jahr 1885 des bereits am zuvor erwähnten Projekt beteiligten Alexander Bauer „Über die Reinigung der Monumente“ abgedruckt. In seinem chemischen Laboratorium an der Technischen Hochschule beschäftigte er sich mit schwarzen Krusten, die Metalloberflächen bei Monumenten bedecken. Er kam zu dem Schluss, dass man nur *„durch Fernhalten von Schmutz und Staub“* und die *„Ausschließung der accessorischen Bestandtheile unserer Atmosphäre“* die Bildung derselben verringern könne.[287] Schwieriger erschien ihm die Beantwortung der Frage, mit welchen Methoden und Lösungsmitteln man eine Reinigung an Monumenten vornehmen sollte. Er wies darauf hin, dass Marmor bereits durch Wasser Schaden leiden könne, und *„ueberhaupt ist die Beschaffung von ganz reinem Wasser keine so einfache Operation wie vielfach angenommen wird“*.[288] Um die lösende Wirkung von unterschiedlich aufbereitetem Wasser zu testen, wurden Probewürfel von 125 cm^3 aus Carraramarmor angefertigt, mit je zwei Litern Wasser übergossen und 20 Tage lang bei 10–17 °C stehen gelassen. Getestet wurden destilliertes Wasser und das Hochquellwasser der Stadt Wien, jeweils sowohl rein als auch mit Wasserglas versetzt. Das Ergebnis war, dass das Quellwasser, *„welches bereits kohlensauren Kalk aufgelöst enthält, weniger lösend auf die glatte Marmoroberfläche einwirkt, als reines destillirtes Wasser, welches von solchem Salze ganz frei ist“*.[289] Am besten verhielt sich nach Bauer Wasser, welches durch langes Stehen in Marmor bereits mit Calciumcarbonat gesättigt war. Die wässrige Reinigung von „Erzmonumenten“ sei aber weniger bedenklich, hier dürften auch Lösemittel wie Terpentinöl und Petroleum oder neutrale Seifenlösungen in Alkohol zum Einsatz kommen. In Fällen, bei denen das Waschen mit Seifenlösung nicht ausreichte, empfahl Bauer Benzin, Weingeist (= Alkohol), Teeröle und das *„Putzwasser der Gemälderestaurateure“*,[290] eine Mischung aus Terpentinöl mit Weingeist. Abschließend befürwortete er das in Berlin bereits erprobte Abreiben mit Öl, welches jedoch nur in so dünner Schicht haften bleiben dürfe, wie durch Adhäsion festgehalten werden könne. Die konservierende Wirkung beruhe vermutlich darauf, dass die Porosität der Oberfläche und das Anhaften von Feuchtigkeit verringert würden und sich weniger Staub anlagere, welcher ansonsten Gase und Dämpfe absorbiere. Überdies führte Bauer

287 Ebenda, S. 369.
288 Ebenda, S. 369.
289 Ebenda, S. 370.
290 Ebenda, S. 371.

noch Rezepte zur Entfernung alter Ölanstriche und zum Lösen hartnäckiger, schwarzer Krusten an, wozu er eine wässrige Lösung von kohlensaurem Ammoniak (= Hirschhornsalz, Ammoniumcarbonat) empfahl.[291] Bronzemonumente im Freien werden auch heute noch feucht unter Zuhilfenahme von Detergentien oder Lösemitteln wie Alkohol von löslichen Schmutzablagerungen gereinigt. Bei härteren Verkrustungen gibt es international voneinander abweichende Vorgehensweisen. Das Spektrum reicht vom Abstrahlen mit anschließender Neupatinierung, wie es von Behandlungen in den USA berichtet wird, bis zum selektiven Ausdünnen der Korrosion mit verschiedenen schabenden und schleifenden Werkzeugen, wie dies im deutschsprachigen Raum propagiert wird. Chemische Methoden gelten als bedenklich, da sie schwer steuerbar sind und blanke Oberflächen zurücklassen, was aus ästhetischer und konservatorischer Sicht unerwünscht ist. Zur Konservierung und Pflege werden heute keine Öle mehr eingesetzt. Als Alternativen gibt es auch hier unterschiedliche Ansätze. Die einen versuchen durch unterschiedliche Überzugssysteme oder heißes Aufbringen von mikrokristallinem Wachs die Oberfläche so lang wie möglich zu schützen. Die anderen plädieren für regelmäßige und kurze Pflegeintervalle, bei denen die Außenbronzen gereinigt und z. B. durch jährlichen Wollwachsauftrag geschützt werden.[292]

1877 wurde in den Mitteilungen des Museums die Zusammenfassung eines Vortrags von Bauer abgedruckt, worin er die Unterschiede zwischen schädlichem Eisenrost und der schützenden Patina bei Außenbronzen erklärte, deren Bildung durch Luftverschmutzung negativ beeinflusst werde.[293] Bauer betonte neben der Schutzfunktion den optischen Reiz einer Patina und wies darauf hin, dass diese nur durch „sorgfältige Pflege“ erreicht werden könne und nicht durch Aufbringen von gefärbten Überzügen aus Öl oder Wachs.[294]

3.1.2 Kunstwissenschaftlicher Kongress am Kunstgewerbemuseum

Besonders bedeutend für die frühe Konservierungswissenschaft und Restaurierung im damaligen Habsburgerreich war der „Erste kunstwissenschaftliche Kongress“, welcher

291 Ebenda, S. 370 f.

292 Mehr zu den aktuellen Tendenzen in der Konservierung und Restaurierung von Außenbronzen ist nachzulesen im Tagungsband: Letardi, Trentin, Cutugno, Monumenti in bronzo all'aperto. Esperienze di conservazione a confronto, 2004. Zu den Reinigungsmethoden siehe auch Riemer, Freilegungstechniken an Bronzen im Freien, 2005.

293 Österreichisches Museum, Mittheilungen des K. K. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie, VI. Bd., 1876–1877, S. 33.

294 Österreichisches Museum, Mittheilungen des K. K. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie, IX. Bd., 1882–1883, S.137 ff.

am Kunstgewerbemuseum vom 1.–3. September 1873 abgehalten wurde.[295] Die „Mitteilungen“ des Museums dienten als Veröffentlichungsorgan. Man versammelte sich, um *„[…] wie dies in anderen gelehrten Kreisen üblich ist, die gemeinsamen Fachinteressen zu berathen und durch persönliche Annäherung der Berufsgenossen dem wissenschaftlichen Leben förderlich zu sein“.*[296] Das Jahr der Weltausstellung in Wien wurde gewählt, weil diese *„[…] wohl ohnedies die meisten unserer Collegen im Laufe der nächsten Monate nach Wien führen wird […]“.*[297] Dem „Organisationscomité“ stand Rudolf von Eitelberger vor. Die im Folgenden angeführten Tagesordnungspunkte verdeutlichen die damaligen Problemstellungen und die noch sehr enge, auch personelle Vernetzung von Kunstgeschichte, Konservierungswissenschaft, Naturwissenschaft, Denkmalpflege und Bildungs- und Museumswesen:

„I. Die Anforderungen der Kunstwissenschaft an die Anordnung, Katalogisirung und Verwaltung der Museen.
II. Die Conservirung von Kunstwerken (Gemälden, öffentlichen Denkmälern, kirchlichen Kunstgegenständen, Miniaturen, Handzeichnungen etc.).
III. Der kunstgeschichtliche Unterricht an Hoch- und Mittelschulen.
IV. Gründung eines Repertoriums der Kunstwissenschaft und Anlage eines kunstgeschichtlichen Regestenwerkes.
V. Reproductionen von Kunstwerken und deren Verbreitung im Interesse der Museen und des Kunstunterrichtes.“[298]

Überraschend ist, dass man schon sehr genau über mögliche Schadenspotenziale in Sammlungen Bescheid wusste und sich bei der Tagung nicht nur auf die Restaurierung von Gemälden konzentrierte, wenngleich man darin die meiste Erfahrung hatte.

Zuerst sprach Kustos Lippmann (1838–1903)[299] über die Gemäldekonservierung und den Missstand der fehlenden Restauratorenausbildung mit staatlicher Kontrolle. Schlecht ausgebildete Restauratoren ohne einheitlichen Ausbildungsstandard bargen, damals wie heute, ein erhebliches Schadenspotenzial. Er erwähnte chemische und physikalische Zerfallsprozesse und Naturkatastrophen als Schadensursachen, *„aber noch mehr als alles dies*

295 Eine Zusammenfassung des ersten Kongresses mit einem Abdruck des Reglements, der Fragepunkte und des Mitgliederverzeichnisses sowie eine Beschreibung der folgenden 24 Zusammenkünfte mit ihren Vortragenden bis 1983 sind nachzulesen bei: Schmidt, Die internationalen Kongresse für Kunstgeschichte, 1983, S. 7–116.

296 Österreichisches Museum, Mittheilungen des K. K. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie, IV. Bd., 1873, S. 401.

297 Ebenda.

298 Ebenda.

299 Seit 1867 Korrespondent am Österreichischen Museum für Kunst und Industrie, an dem er durch zahlreiche Neuerwerbungen hervortrat; ab 1876 Direktor des Berliner Kupferstichkabinetts. Aus: Österreichische Akademie der Wissenschaften, Biographisches Lexikon, Bd. 5, 1972, S. 239.

hat seit jeher die Thorheit und der Unverstand der Menschen die Kunstwerke zu Grunde gerichtet".[300] Er beklagte, dass es sich bei den Restauratoren zumeist um Maler handle, die ihren eigentlichen Beruf verfehlt hätten, und dass diese ihre empirischen Kenntnisse von *„[…] irgend einem anderen dunklen Ehrenmanne als eine Art geheimer Chymie lernen […]"*.[301]

Für ihn bestand eine gute Restaurierung aus *„[…] zwei voneinander ganz verschiedenen Thätigkeiten, die indess mit vielen Abstufungen in einander übergehen: in der Conservierung des ursprünglichen Zustandes und in der Herstellung verlorener Theile. Die Conservierung ist eine vorwiegend technische Procedur und erfordert, wenn sie vollkommen sein soll, eminente technische und naturwissenschaftliche Kenntnisse […]. Die Herstellung und Einfügung verlorener Theile erfordert andererseits eine detaillirte Kenntnis der Styleigenthümlichkeiten, eine kunstwissenschaftliche Kenntnis hohen Ranges. Besitzt diese der Restaurator, so wird er auch nicht weiter gehen, als absolut nöthig ist, um die Störung des Gesammteindruckes aufzuheben. Meiner Ansicht nach ist die beste Ergänzung einer Fehlstelle diejenige, die man, ohne dass sie störend hervortritt, doch sofort von der echten Umgebung unterscheidet*."[302] Aus diesen auch heute noch erstaunlich aktuellen Ansichten heraus begründete er die Forderung nach einer Ausbildung von *„wissenschaftlich und technisch geschulten"* Restauratoren, und wie auch in der heutigen Restaurierethik galt für ihn als wichtigstes Ziel die Schadensvermeidung: *„Die Hauptsache ist, zu verhüten, dass eine Herstellung überhaupt nöthig wird.*"[303] Im Folgenden wies er auf die Problematiken von großen Temperatur- und Feuchtigkeitsschwankungen, Kondensfeuchte an kalten Wänden[304] und die Schädlichkeit von Staub hin. Die Sammlungen im Deutschen Kaiserreich und im Habsburgerreich sollten dieses Wissen zur Erhaltung ihrer Schätze umsetzen, zumal die Kosten für die nötigen Schutzmaßnahmen im Vergleich zu einer Restaurierung oder einem Verlust eines Kunstwerks gering seien.[305]

Es folgte ein Beitrag von Moriz Thausing (1838–1884, Leiter der Albertina, Professor für Kunstgeschichte an der Universität Wien),[306] der verbesserte Ausstellungs- und Auf-

300 Österreichisches Museum, Mittheilungen des K. K. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie, IV. Bd., 1873, S. 481.

301 Ebenda, S. 481.

302 Ebenda, S. 482.

303 Ebenda, S. 483.

304 Heute als „Kalte Wand"-Problematik bekannt. Bei konventionellen Heizmethoden in Sammlungen entstehen besonders im Winter große Temperaturunterschiede zwischen der geheizten Raumluft und den vergleichsweise kalten Wänden der äußeren Gebäudehülle. Hängt ein Gemälde an einer solchen Außenwand, kann es durch die Abkühlung der warmen Raumluft zu hohen Feuchtigkeitswerten oder sogar zu Kondenswasserbildung kommen. Mehr dazu in: Kotterer, Standardklimawerte und Haustechnik für Museen, 2004, S. 89.

305 Österreichisches Museum, Mittheilungen des K. K. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie, IV. Bd., 1873, S. 483 f.

306 Mehr über Moriz Thausing und seine Bedeutung für die Entwicklung der Kunstgeschichte in Wien bei: Rosenauer, Moriz Thausing und die Wiener Schule der Kunstgeschichte, 1983, S. 135–139.

bewahrungsbedingungen für Zeichnungen und Grafiken forderte. Dabei sprach er auch die Wichtigkeit einer Dokumentation von restauratorischen Maßnahmen an: *„Für uns entsteht nun die Frage: Wie sind Zeichnungen bisher conserviert worden, wie sind sie auf uns gekommen und wie hält man es mit der Aufstellung derselben gegenwärtig?“*[307] Neben einigen Maßnahmen zur Verminderung des einfallenden Lichts von außen beschrieb er die vorbildliche Präsentation von Grafiken im Louvre, welche in verschließbaren Holzkästen nur einmal die Woche für zwei Stunden zugänglich waren. Dies ist eine Methode, die auch heute noch zum Schutz von lichtempfindlichen Objekten angewendet wird.[308] Es muss jedoch darauf geachtet werden, dass, wenn es sich zum Beispiel um Schubladen handelt, die Objekte nicht durch das Öffnen und Schließen derselben mechanisch belastet werden. Erstaunlich ist, dass man schon damals um die Wichtigkeit von museumstauglichem, alterungsbeständigem Papier wusste – Eigenschaften, die durch die fabriksmäßige Produktion nicht mehr gegeben waren: *„Nichts ist heute schwerer, als das für Conservierung von Kunstblättern geeignete Papier zu finden. Das Maschinenpapier, dessen Auslaugung eine ganz unvollkommene ist, bleibt für dieselben stets gefährlich. […]. Wir bekommen kein gutes Seidenpapier und keine guten Cartons mehr; es würden sich aber wohl die Fabriken wieder dafür einrichten, wenn alle Sammler und Sammlungsvorstände in der Nachfrage einig wären.“*[309] Heute können museumstaugliche, d. h. säurefreie und alterungsbeständige Papiere und Kartone, bei spezialisierten Herstellern bezogen werden.

Nachdem auch über Baudenkmäler gesprochen worden war, referierte Direktor von Pulszky aus Pest (1814–1897, damals Direktor des Nationalmuseums in Budapest)[310] über die Konservierung von Metallen. Er wies darauf hin, dass Metallobjekte empfindlicher seien, als allgemein angenommen werde. Er sprach sich dagegen aus, dass diese gerade in Kirchen viel zu häufig, zu intensiv und mit zu scharfen Mitteln „geputzt“ werden. *„Es ist viel besser, dass sie schwarz aussehen, als dass sie durch Putzen verdorben werden.“*[311] Auch das ist ein heute genauso aktueller Wunsch wie damals. Nach wie vor ist zu wenig bekannt, dass die Reinigung von Kirchengerät und von Silber im Allgemeinen eine rein ästhetische Maßnahme ist, die jedes Mal einen nicht unerheblichen Materialabtrag zur Folge hat. Denn die „normale Anlaufschicht“ enthält keine Verbindungen, welche weiteren Schaden am Objekt verursachen. Vielmehr würde eine immer stärker werdende

307 Österreichisches Museum, Mittheilungen des K. K. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie, IV. Bd., 1873, S. 485.

308 Lichtschäden wie das Ausbleichen, Verfärben oder Verspröden von Objekten sind kumulativ. Daher ist jede Exposition gegenüber Licht so kurz und so wenig intensiv wie möglich zu halten.

309 Österreichisches Museum, Mittheilungen des K. K. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie, IV. Bd., 1873, S. 486.

310 Österreichische Akademie der Wissenschaften, Biographisches Lexikon, Bd. 8, 1983, S. 332 f.

311 Österreichisches Museum, Mittheilungen des K. K. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie, IV. Bd., 1873, S. 490.

Schicht den Korrosionsprozess allmählich verlangsamen. Allerdings steht auch fest, dass ein schwarzes Silberobjekt seinen ästhetischen Charakter verloren hat. Heute wird im Allgemeinen versucht, einen Kompromiss aus regelmäßiger, schonender Pflege und guten Aufbewahrungsbedingungen zu finden.

In der abschließenden Diskussion des kunstwissenschaftlichen Kongresses wurde das auch heute noch bestehende Problem der begrifflichen Vermischung von Konservierung, Restaurierung und Restauration heftig erörtert. Ein Professor aus Wien wies einen Vortragenden auf den Widersinn dessen zuvor getätigter Aussage *„Wiederherstellung des Vorhandenen"*[312] hin. Die Forderung nach *„Konservierung statt Restauration"* konnte sich zwar nicht durchsetzen, aber die Erhaltung des Bestandes sollte in jedem Fall im Vordergrund stehen. Deshalb wurde als abschließender Kompromiss folgender, etwas umständlich formulierter Antrag verfasst: *„Der kunstwissenschaftliche Kongress erachtet es für geboten, auszusprechen, dass den Denkmalen der Kunst gegenüber als erste Pflicht bei der Restauration Conservirung bezeichnet werde."*[313] Die Tatsache, dass auch die Konservierung anderer Objektkategorien an Bedeutung gewann, verdeutlicht folgende Wortmeldung: *„Wir haben hier ausführlich gesprochen über Bilder und plastische Sachen. Die Frage der kunstindustriellen Gegenstände verdient aber eine ebenso eingehende Erörterung. Wir sollten diese Frage dem nächsten Congresse überantworten."*[314]

Die Kongressteilnehmer vertraten also bei der Tagung im Kunstgewerbemuseum eine Restaurierethik, wie sie auch heute noch nahezu uneingeschränkt gültig ist. Nachdem die Tagung am Kunstgewerbemuseum stattfand und die Beiträge in den Mitteilungen des Museums veröffentlicht wurden, kann davon ausgegangen werden, dass die Professoren an der Kunstgewerbeschule mit diesen sehr fortschrittlichen Anschauungen in der Denkmalpflege vertraut waren.

3.2 Enquete und Fragebogen 1904/05

Von der K. K. Zentralkommission für Kunst- und historische Denkmäler wurde vom 10. bis 12. Oktober 1904 in Wien eine Enquete zur Konservierung von Kunstgegenständen einberufen. Als Tagungsort diente der „Parterresaal der K. K. Akademie der Wissenschaften am Universitätsplatz",[315] dem heutigen Dr.-Ignaz-Seipel-Platz. Sieben Vertreter des Kunstgewerbemuseums, darunter Eduard Leisching (1858–1938) als damaliger Vizedirektor, waren bei der Zusammenkunft anwesend. Kustos Moritz (auch

312 Ebenda, S. 492.
313 Ebenda, S. 493.
314 Ebenda, S. 494.
315 Museum für angewandte Kunst Wien, Aktenarchiv, Akte N°1904-347.

Moriz) Dreger (1868–1939) aus dem Textilbereich des Museums war bei der Organisation maßgeblich involviert, indem er laut Eröffnungsrede von Alexander Freiherr von Helfert, Präsident der Zentralkommission, bei der Planung *„vom Anfang bis zum letzten Augeblick mit ungemeiner Umsicht tätige Mitwirkung geleistet hat"*.[316] *„Die Besprechungen, welche zwischen den Organen der Zentral-Kommission und den Vertretern des Museums gepflogen wurden, haben denn auch das Ergebnis gehabt, die Angelegenheit, welche nicht bloß für die Zentral-Kommission von großer Wichtigkeit ist, weiteren Kreisen bekannt zu machen und sie zur gefälligen Teilnahme an den weiter zu führenden Verhandlungen einzuladen."*[317] Demnach wurde durch die Zentralkommission und die Kustoden des Kunstgewerbemuseums beschlossen, diese Enquete international auszulegen und zahlreiche Vertreter auch ausländischer Museen einzuladen. So waren unter den 61 Teilnehmern internationale und nationale Experten des Museumswesens und der Denkmalpflege,[318] darunter erstaunlich viele Vertreter von Kunstgewerbemuseen. Dies demonstriert, dass Letztere sich nicht nur in Wien besonders für die Konservierungswissenschaft einsetzten, sondern generell über das Gebiet der „Gewerbebildung" hinaus agierten. Auch Friedrich Rathgen, Chemiker der Königlichen Museen von Berlin, der 1898 „Die Konservierung von Altertumsfunden" veröffentlicht hatte, befand sich unter den Diskutierenden. Das Protokoll der Enquete wirkt für den heutigen Leser wie ein erstes konservatorisches Resümee im kunsthandwerklichen Bereich nach dem Museumsboom der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Man hatte zu diesem Zeitpunkt seit mehreren Jahrzehnten restauratorische Erfahrungen sammeln und Methoden entwickeln können. Diese wollte man nun *„einander mitteilen und allgemein zugänglich machen"*.[319] Julius Lessing, Direktor des königlichen Kunstgewerbemuseums in Berlin, erhoffte sich für die künftige Museumstätigkeit die Zusammenarbeit *„mit Männern der Naturwissenschaften und der Kunst"*, da man in der Restaurierung bisher auf empirische Erfahrungen beschränkt hatte handeln müssen.[320] Der knapp fünfzigseitige Tagungsbericht wurde als Manuskript gedruckt und nicht veröffentlicht.[321] Eine Ausgabe davon befindet sich in der Bibliothek des Museums für angewandte Kunst. Die Teilnehmerliste und das Sachverzeichnis dieser Veranstaltung befinden sich als Abschrift im Anhang.

Den Gästen wurden Exkursionen nach Klosterneuburg und in das Hofmobiliendepot in der Mariahilfer Straße, *„wo auch etwaige Reparaturen, namentlich von Möbeln und*

316 K. K. Zentral-Kommission, Enquete betreffend die Konservierung von Kunstgegenständen, 1905, S. 5.
317 Ebenda.
318 Acht Mitglieder der K. K. Zentralkommission waren anwesend.
319 K. K. Zentral-Kommission, Enquete betreffend die Konservierung von Kunstgegenständen, 1905, S. 6.
320 Ebenda, S. 13.
321 K. K. Zentral-Kommission, Enquete betreffend die Konservierung von Kunstgegenständen, 1905.

Gobelins, vorgenommen werden",[322] neben dem Besuch einiger Privatsammlungen und der orientalischen Teppiche im Handelsmuseum[323] angeboten. Ganz bewusst wurde bei der Enquete nicht auf Gemälderestaurierung eingegangen, sondern ausschließlich Erhaltungsmöglichkeiten kunstgewerblicher Gegenstände diskutiert. Dabei stand die präventive Konservierung im Vordergrund. Folgende Tagungspunkte wurden behandelt:

„I. Schutz bereits geschädigter Gegenstände. Eine ausführliche Untersuchung über die tierischen Schädlinge der Stoffe tierischen und pflanzlichen Ursprungs und über ihre Bekämpfung durch Anwendung von Schwefelkohlenstoff mit skioptischen Vorführungen von Herrn Direktor Johann Bolle. Anschließend die Besprechung des Gegenstandes.

II. Die verschiedenen Arten der Aufbewahrung. Hiezu bereits angemeldet: Mitteilungen des Herrn Geheimen Rates Professor Dr. Lessing, Direktor des Königl. Kunstgewebemuseums in Berlin, über Lichtbeständigkeit der Farben von Textilstoffen unter Vorführung von Proben und über Schädigung durch Vibrieren der Stücke.

III. Entwurf für ein Vorschriftennormale zum Schutze alter Kunstwerke und geschichtlicher Denkmäler gegen die Gefahren durch tierische und pflanzliche Zerstörung und schlechte Aufbewahrung, vorgelegt durch die K. K. Zentral-Kommission. Diese Vorschriften sollen hauptsächlich für Konservatoren kleinerer Sammlungen u. s. w. und Laien bestimmt sein.

IV. Feststellung und Verteilung der weiteren Arbeiten und der hiezu nötigen Versuche und Mittel."[324]

Persönliche Kontakte sollten gepflegt und die Einrichtung von Institutionen besprochen werden, die die wissenschaftlichen Forschungen und deren Ergebnisse in der Konservierungsdisziplin bündeln sollten. Geschaffen werden sollte auch im Habsburgerreich *„ein Organ, welches dauernd einen Mittelpunkt für diejenigen Gegenstände bildet, die hier zur Verhandlung kommen, und dass Sektionen gebildet werden […], in denen sich die Arbeitsteilung vollzieht, in denen nämlich die Herren sich zusammenfinden, die ein besonderes Gebiet im Auge haben"*.[325] Im Nachtrag zum Protokoll der Enquete wird bereits ein Arbeitsausschuss vorgestellt, der eine Einteilung in folgende acht Arbeitsgruppen beschlossen hatte: *„1. für vorgeschichtliche Gegenstände, 2. für Gebäudeerhaltung und Objekte aus Stein, 3. für Gegenstände aus Holz, Elfenbein u. dgl., 4. für Keramik und Glas, 5. für Metalle; 6. für Tex-*

322 Ebenda, S. 7.

323 Das Museum wurde 1874 als Orientalisches Museum gegründet und 1886 in Österreichisches Handelsmuseum unbenannt. Dadurch, dass dessen Direktor Arthur von Scala (1845–1909) ab 1897 Direktor des Museums für Kunst und Industrie wurde, sind große Sammlungsteile an das Kunstgewerbemuseum übergegangen. Aus: Luxbacher, Warenkunde als Sammelwissenschaft, 1999, S. 250.

324 K. K. Zentral-Kommission, Enquete betreffend die Konservierung von Kunstgegenständen, 1905, S. 6.

325 Ebenda, S. 21.

tilarbeiten, 7. für Gemälde, 8. für Bücher, Handschriften und grafische Vervielfältigungen."[326] Wieder befinden sich Kustoden des Kunstgewerbemuseums in einflussreichen Positionen. Als Leiter der Gruppen 3, 4, 6 und 8 fungierten August Schestag, Joseph Folnesics, Moritz Dreger und Franz Ritter. Akademieprofessor und Mitglied der Zentralkommission Kaspar von Zumbusch (1830–1915) war für die Metallgruppe zuständig. Unter den Mitgliedern der Arbeitsgruppen befanden sich als einzige Frauen Hermine Bach, K. K. Kammerkunststickerin, und Emma Lorenz, Leiterin der K. K. Fachschule für Kunststickerei.[327]

Ebenfalls wollte man ein Organ für die schriftliche Publikation konservatorischer Erkenntnisse schaffen. Zwar war von Karl Koetschau, Direktor des königlich-sächsischen historischen Museums und der Gewehrgalerie in Dresden, bereits die Zeitschrift „Museumskunde" initiiert worden, welche ab Januar 1905 vierteljährlich Informationen zum Thema Museumswesen, darunter auch Konservierungsfragen, publizierte, doch strebte man im Habsburgerreich die Schaffung einer eigenen Veröffentlichungsreihe an.[328]

Als neue Technologie wurde der Staubsauger (= Vacuum Cleaner) vorgestellt. Nach Versuchen zum Materialabtrag wurde diese für die Konservierung von Textilien aber als ungeeignet eingestuft. *„Es hat sich aber herausgestellt, daß auch nach einer ganz gründlichen Vakuumreinigung bei Wiederholung der Prozedur abermals etwa ein Zehntausendstel des Gewichts eines Teppichs verloren geht. Wenn wir also einen Teppich jährlich einmal reinigen lassen, würde er demgemäß nach zehntausend Jahren verschwunden sein.*"[329] Auch die automatische Teppichklopfmaschine wurde aus ähnlichen Gründen negativ bewertet. Erstaunlich ist, dass auch gesundheitliche Gefahren für das Museumspersonal und das weite Themengebiet der Heizung (vom Aspekt der Behaglichkeit bis hin zur Staubbelastung) thematisiert wurden – Bereiche, die bis heute nichts an ihrer Aktualität eingebüßt haben.

Zu Beginn der Enquete wurde von Moritz Dreger der im Folgenden beschriebene Fragebogen verteilt. Der Fragebogen wurde ebenfalls 1905 von der K. K. Zentralkommission gedruckt, aber nicht veröffentlicht. Eine Ausgabe davon befindet sich heute samt dem Protokoll der Enquete in der Bibliothek des Museums für angewandte Kunst in Wien. Zahlreiche konkrete konservatorische Problemstellungen sowie mögliche Vorgehensweisen zu deren Lösung werden aufgelistet. Fachleute konnten sich zu den einzelnen Punkten namentlich äußern. Auch hier waren leitende Angestellte des Wiener Kunstgewerbemuseums bei der Ausarbeitung beteiligt: Joseph Folnesics (Fachgebiet Keramik und Glas), August Schestag (Fachbereich Möbel, Plastik und Leder), Moritz Dreger

326 Ebenda, S. 45.
327 Ebenda, S. 45.
328 Ebenda, S. 21.
329 Ebenda, S. 31.

(Textil) und Friedrich Linke (Leiter des chemischen Laboratoriums der Kunstgewerbeschule). Hermine Bach (vgl. Kap. 3.3.2) war führende Sachverständige auf dem Gebiet der Textilrestaurierung.[330]

Die Fragen wurden in folgende drei Themengebiete aufgeteilt: 1. Bücher, Handschriften und grafische Vervielfältigungen (S. 1–4), 2. Gemälde (S. 15–33) und 3. Kunstgewerbliche Gegenstände (S. 34–66).[331] Da es für den heutigen Objektrestaurator interessant ist, mit welchen Methoden und Maßnahmen man um 1900 gearbeitet hat, befindet sich im Anhang eine Abschrift des Teiles über kunstgewerbliche Gegenstände. Die gewählten Themen zeigen, wie intensiv man sich schon damals mit der Konservierung und der Vorbeugung von Schäden durch richtige Aufbewahrung und geeignetes Klima auseinandergesetzt hat. Das Buch „Die Konservierung von Altertumsfunden",[332] das erstmals im Jahr 1898 von Friedrich Rathgen herausgegeben wurde, war bei den Museumsvertretern bekannt und wurde als Nachschlagewerk empfohlen. Ferner wird die Arbeit von Josef Straberger (1836–1905) zitiert, der in Linz Ausgrabungen durchführte. Wichtig ist, dass es sich bei den Befragten aber noch nicht um Restauratoren im heutigen Sinn handelte, sondern um Museumsdirektoren, Kuratoren, Chemiker und Kunsthandwerker, die universell tätig waren. Deshalb wird an mehreren Stellen empfohlen, die Ausführung der Maßnahmen von erfahrenen Fachmännern[333] vornehmen zu lassen. Bedingt durch das Konzept des Fragebogens wurden auch widersprüchliche Empfehlungen und Ansichten angegeben. Dadurch wurden die verschiedenen Ansätze für konservatorische und restauratorische Problemstellungen verbreitet. In einigen Fällen gab es noch gar keine Antworten, d. h., es fehlten Erfahrungen und Fachleute (z. B. zum Thema Stuckrestaurierung, Fragen 110–113). Leider war der Fragebogen aber ausschließlich zum *„Gebrauche für die Mitglieder der freien Vereinigung bestimmt"*.[334]

Es ist erstaunlich, dass schon 1905 wichtige Regeln zum richtigen Handling und zur optimalen Aufbewahrung verfasst wurden. Als Beispiel seien hier Anweisungen für Por-

330 Einen Eindruck vom Umfang und den Methoden der damaligen Textilrestaurierung gibt der Katalog zur Ausstellung von „Maria Theresia Paramenten", welche 1904 in Wien stattgefunden hat. Von den 136 Katalognummern waren 33 Stücke zum Teil sehr aufwendig restauriert und die Maßnahmen kurz beschrieben worden (z. B. Katalognr. 3, S. 13: „auf neuen weißen Atlas übertragen, mit neuem goldgesticktem Kreuze"). Im siebenköpfigen „Herrenkomitee" befanden sich als Vertreter des Kunstgewerbemuseums dessen Direktor Artur v. Scala sowie die Kustoden der Ausstellung Eduard Leisching, Moritz Dreger und August Schestag. Aus: Komitee der Maria Theresia Paramenten Ausstellung, Katalog der Maria Theresia Paramenten Ausstellung. April–Mai 1904, 1904.

331 K. K. Zentral-Kommission, Fragebogen zur Erhaltung von Kunstgegenständen, 1905.

332 Rathgen, Die Konservierung von Altertumsfunden, 1898.

333 K. K. Zentral-Kommission, Fragebogen zur Erhaltung von Kunstgegenständen, 1905, z. B. Fragen 1, 87, 91, 125, 133, 134.

334 Ebenda, Titelseite.

zellanobjekte genannt:[335] Generell nehme man diese möglichst selten in die Hand, fasse sie vorsichtig an und achte dabei besonders auf bereits ergänzte Teile. Alte Stücke greife man nie an den Henkeln und Knöpfen, sondern an den massivsten Teilen und unterfange beim Tragen das Objekt mit beiden Händen. Bei aller Vorsicht dürfe Porzellan trotzdem nicht zu vorsichtig, sondern nur mit fester, sicherer Hand angefasst werden. Zur Aufbewahrung in Schränken bevorzuge man rutschfeste Unterlagen, aber unterlasse das Fixieren mit Wachs, da andernfalls beim Anheben ein Ruck entstehe. Regalböden aus Glas seien zu glatt, es bestehe zudem Bruchgefahr. Die genannten Empfehlungen sind auch heute uneingeschränkt gültig. Man könnte diesen mit den heutigen Erkenntnissen nur wenig hinzufügen (z. B. mit welchen Handschuhen gearbeitet werden soll, welche Materialien für Schränke geeignet sind etc.).

Bei den empfohlenen Reagenzien fällt auf, dass außer wenigen Ausnahmen wie Zaponlack *(„Pyroxylin, Schießbaumwolle, in Amylacetat und Aceton“[336])* oder Sublimat (= Quecksilberchlorid) kaum fertige Handelsprodukte verwendet wurden, deren Inhaltsstoffe nicht nachvollziehbar waren und sind. Es war noch nicht üblich, dass diese wie in heutiger Zeit in großem Umfang vom Handel angeboten wurden. Der Gefahren von fertigen Mischungen war man sich aber trotzdem schon bewusst: *„Man müsste, wenn man schon mit Zaponlack arbeitet, sich um Provenienz und Zusammensetzung kümmern.“*[337] Zaponlack wurde damals zur Konservierung von Metall, Bronze, Eisen, Stahl und Holz verwendet.[338] Längere Erfahrung besaß man damit in der Papierkonservierung.[339] Hier wurde also schon vor 1900 mit Zaponlack gearbeitet. Des Weiteren wurden der Transport und die Verpackung von Museumsobjekten[340] und das umfangreiche Gebiet der Raumtemperierung[341] besprochen.

Der Fragebogen macht ersichtlich, dass es vor etwas mehr als 100 Jahren sehr ähnliche konservatorische Problemstellungen wie heute gab. Außerdem ist er Beleg dafür, dass die Sammlungsleiter des Kunstgewerbemuseums nicht nur auf dem für damalige Verhältnisse neuesten Stand der Konservierungswissenschaft waren, sondern auch durch ihr persönliches Engagement zur Weiterentwicklung dieser Disziplin beitrugen.

335 Ebenda, Frage 62.
336 K. K. Zentral-Kommission, Enquete betreffend die Konservierung von Kunstgegenständen, 1905, S. 31.
337 Ebenda.
338 Ebenda.
339 K. K. Zentral-Kommission, Fragebogen zur Erhaltung von Kunstgegenständen, 1905, Frage 125.
340 Ebenda, Frage 76.
341 Ebenda, Frage 114.

3.3 Frühe Restauriertätigkeiten an der Kunstgewerbeschule

Schon weit vor der Einführung einer Restaurierungsklasse an der Kunstgewerbeschule wurde in der Textil-, Email- und Malereiklasse nachweislich restauriert. Dies war zum einen nötig, um die eigenen „Anschauungssammlungen" zu erhalten und zu pflegen, zum anderen wurden externe Aufträge angenommen. Auf diese Art konnten zusätzliche Einkommensquellen erschlossen werden, und es kann wohl als eine Auszeichnung für die handwerklichen Fähigkeiten der Lehrenden gelten, dass man bei Restaurierungvorhaben auf sie zuging. Eine bedeutende Quelle dieser frühen Restaurierungstätigkeiten ist das Archiv der Universität für angewandte Kunst. Dieses gehört heute zu den „Sammlungen der Universität für angewandte Kunst Wien", welche zum Ziel haben, das *„kulturelle Gedächtnis der Universität zu bilden und wesentlich zu ihrer Identitätsbildung beizutragen"*.[342] Im Archiv in der Postgasse 6 im I. Wiener Gemeindebezirk werden neben den gesammelten Kunstobjekten auch die Schulgeschichte betreffende Akten und Jahresberichte verwahrt. Jahresberichte wurden das erste Mal für das Schuljahr 1912/1913 gedruckt. Das etwa 20 Seiten umfassende Heft im Format von 20 x 25 cm erschien in dieser Art bis 1941. Davor gibt es nach Jahrgängen in Kartons abgelegte Aktenstapel, die alles die Schule Betreffende enthalten. Nach Aktennummern (z. B. Akte N°15, 1905) sortiert, gibt es unterschiedlichste Themengebiete: Personalangelegenheiten (Gehaltsverhandlungen, Stellenausschreibungen, Sterbeanzeigen ehemaliger Mitarbeiter usw.), Schülerangelegenheiten (Statistiken zu Herkunft, Geschlecht, Muttersprache, späterem Arbeitsplatz und Lebensstellung der Schüler usw.), Planungen von Zubauten, Stundenpläne, die Schule betreffende Zeitungsartikel, Wettbewerbe, Sitzungsprotokolle etc. So finden sich Aufzeichnungen mit Argumenten für und wider die Zulassung von Mädchen und Frauen zum Studium[343] und über das künstlerische Naturstudium von Großtieren, welche von April bis Juni im Hof gehalten wurden.[344] Erschütternd sind die Notizen während und nach dem Ersten Weltkrieg. Berichtet wird über im Kriegsdienst befindliche, verwundete oder gefallene Schüler und Lehrer, unterernährte Schüler, Hilfsaktionen für Kriegsversehrte und Metallspenden.[345] Der Unterricht musste während und nach den Kriegsjahren im Winter wegen Kälte und Kohlemangel teilweise eingestellt werden.

Um über Restaurierungstätigkeiten zu recherchieren, sind die Schlussberichte der einzelnen Klassen am informativsten. Hier notierten die Lehrer zumeist handschriftlich,

342 Universität für angewandte Kunst Wien, Sammlungen und Oskar-Kokoschka-Zentrum, Über die Sammlung (27.05.2009), URL: http://www.uni-ak.ac.at/sammlung/pages/about.html

343 Universität für angewandte Kunst, Sammlung und Archiv, Akte N°24, 1910/11.

344 Universität für angewandte Kunst, Sammlung und Archiv, Akte N°52, 1910.

345 Mehr dazu: Klampfl, Die „Patriotische Kriegsmetallsammlung" (1915) des Österreichischen Museums für angewandte Kunst Wien, 2008.

was sie im Schuljahr gemacht hatten, gaben Schülerzahlen und Wettbewerbserfolge an und erwähnten gegebenenfalls restauratorische Tätigkeiten. Als die ersten Jahresberichte erschienen, wurde der Lehrkörper ausdrücklich aufgefordert, auch „literarische und sonstige Leistungen" anzuführen. Adolf Boehm, Professor in der Malereiklasse von 1910 bis 1925, antwortete auf diese Aufforderung vom Mai 1913, die an alle Lehrtätigen vor dem Druck des Jahresberichtes ausgegangen war: *„Infolge der vollständigen Inanspruchnahme meiner Zeit durch den Unterricht bin ich bisher zu keiner selbständigen Arbeit gekommen. Die kleinen Restaurierungsarbeiten, die ich im Laufe des Schuljahres in den freien Tagen gemacht habe, sind nicht nennenswert."*[346] Der Restaurierung maß er ganz offensichtlich keinen hohen Stellenwert bei. Es kann mit großer Sicherheit davon ausgegangen werden, dass auch vor dieser Aufforderung, die „sonstigen Leistungen" anzuführen, restauriert wurde, auch wenn es dafür keine Aufzeichnungen gibt. Auch gab es an der Kunstgewerbeschule weiterhin personelle Verbindungen zur staatlichen Denkmalpflege: Anselm Weissenhofer, Professor für kirchliche Kunst an der Universität Wien, war ehrenamtlicher Konservator der damaligen „Zentralstelle für Denkmalschutz" und unterrichtete in den 1920er-Jahren an der Kunstgewerbeschule Kunstgeschichte und kirchliche Kunst.

Dass das Lehrpersonal einer Kunstgewerbeschule auch Restaurierungen durchführte, scheint kein Einzelfall gewesen zu sein. Es wird berichtet, dass die Leiter der Textilklasse der Akademie für Kunst und Kunstgewerbe in Breslau, Max Wislicenus (1886–1957) und Wanda Bibrowicz (1878–1954), *„mit ihren Schülern auch in der Textilrestaurierung und konservatorisch tätig"* waren.[347] Hierbei scheint es sich aber lediglich um die Anfertigung von Repliken gehandelt zu haben. An derselben Kunstgewerbeschule wurde 1907 in der Werkstatt für Ziselieren, Treiben und Emaillieren Margarethe Pfauth (o. A.–vermutl. 1920/21) für das Lehrgebiet Emaillieren eingestellt. Diese sei auch als Restauratorin sehr geschätzt worden.[348] Von zwei Lehrern für Modellieren, beziehungsweise für Zeichnen und Modellieren, der „K. K. Fachschule für Thonindustrie in Teplitz" ist aus dem Jahresbericht 1896/97 zu entnehmen, dass sie Renovierungsarbeiten an der Dreifaltigkeitssäule von Matthias Bernhard Braun aus dem Jahr 1718 des Teplitzer Schlossplatzes vorgenommen hatten.[349]

An der Wiener Kunstgewerbeschule wurden kurz nach der Jahrhundertwende mit Adele von Stark, Leiterin der Emailwerkstätte von 1903 bis 1923, sowie Rosalia Rothansl (1870–o. A.) und Leopoldine Guttmann (1856–1939), Leiterinnen der Textilklasse, erstmals Frauen in Lehrpositionen bestellt. Sie können, wie aus folgenden Kapiteln ersicht-

346 Universität für angewandte Kunst, Sammlung und Archiv, Akte N°130, 1913.
347 Hölscher, Die Akademie für Kunst und Kunstgewerbe zu Breslau, 2003, S. 144 f., 486 und 498.
348 Ebenda, S. 174 und 494.
349 Neuwirth, Österreichische Keramik der Jugendstils, 1974, S. 333.

lich, als die Vorreiterrinnen der heutigen Restaurierungsdisziplinen an der Angewandten gesehen werden.

Dass Frauen, die mit Kunstgewerbe ihren Unterhalt verdienten und noch dazu in Lehrpositionen standen, in dieser Zeit mit Bedenken und Misstrauen betrachtet wurden, kann aus einem Abschnitt in Joseph Roths Roman „Die Kapuzinergruft“ aus dem Jahr 1938 ersehen werden. Als die Hauptfigur Franz Ferdinand von Trotta nach dem Ersten Weltkrieg zurück nach Wien kommt, fragt er seine Mutter, was aus seiner Frau Elisabeth geworden sei. Er hatte die junge Frau unmittelbar vor Antritt seines Marschbefehls noch geheiratet.

„Ich vermutete das Schlimmste oder das, was in den Augen meiner Mutter als das Schlimmste gelten mochte. ‚Eine Tänzerin?‘ fragte ich.

Meine Mutter schüttelte ernst den Kopf. Dann sagte sie traurig, beinahe düster: ‚Nein – eine Kunstgewerblerin. Weißt Du, was das ist? Sie zeichnet – oder vielleicht schnitzt sie gar – verrückte Halsketten oder Ringe, so moderne Dinger, weißt Du, mit Ecken, und Agraffen aus Fichtenholz. Ich glaube auch, dass sie Teppiche aus Stroh flechten kann. Wie sie hier zuletzt war, hat sie mir einen Vortrag gehalten, wie ein Professor, über afrikanische Kunst, glaube ich. Einmal gar hat sie mir, ohne um Erlaubnis zu fragen, eine Freundin mitgebracht. Es war–‘, meine Mutter zögerte eine Weile, dann entschloß sie sich endlich zu sagen: ‚Es war ein Weibsbild mit kurzen Haaren.‘“[350] Elisabeth hatte nicht untätig auf die unsichere Heimkehr ihres Mannes gewartet, sondern „mit diesen beiden Händen“ ein eigenes Atelier in der Wollzeile aufgebaut.[351]

3.3.1 Emailklasse

Parallel zu der industriellen Entwicklung im Emailbereich, die durch den Bedarf an chemisch beständigen Behältnissen für Chemiebetriebe und Dampfkesselsiederöhren für Lokomotiven sowie das wachsende Interesse der Bevölkerung an haltbarem Kochgeschirr geschürt wurde, nahm auch die kunstgewerbliche Verwendung der auf einen Metallträger geschmolzenen Glasmasse wieder zu. *„Angeregt wurde die Verwendung dieser Kunst durch die notwendig gewordene Restaurierung alter Emailarbeiten und insbesondere durch die reiche Beute an Emailgegenständen, welche die Franzosen aus China nach Europa gebracht hatten.“*[352]

1877 wurde an der Kunstgewerbeschule eine Abteilung für die praktische Erprobung der von der chemisch-technischen Versuchsanstalt des Österreichischen Museums ge-

350 Roth, Die Kapuzinergruft, 2008, S. 116 .

351 Ebenda, S. 136.

352 Randau, Die Fabrikation des Emails und das Emaillieren, 1909, S. 4 und 216.

lieferten Emailprodukte eingerichtet. Das neue „Spezialatelier für keramische Dekoration und Emailmalerei“ sollte die von der Versuchsanstalt neu entwickelten Produkte auf kunstgewerblichen Gegenständen anwenden. Nachdem sein Leiter Hans Macht 1902 in den Ruhestand versetzt worden war, entstand daraus 1903 das „Spezialatelier für Emailarbeiten“ unter der technischen Leitung von Adele von Stark.[353] 1908 wurde Adele von Stark (wie auch Louise Zellner aus der Teppich- und Gobelinrestaurierung) als Lehrerin fest angestellt.

Adele von Stark (1859–1923) wurde in Teplitz[354] im heutigen Tschechien geboren und besuchte die Wiener Allgemeine Zeichenschule für Mädchen und Frauen von Franz Xaver Pönninger.[355] Ab 1878 war sie zunächst an der Vorbereitungsschule und daraufhin an der Fachschule für Zeichnen und Malerei an der Kunstgewerbeschule Wien. Sie besuchte auch das Spezialatelier für Keramische Dekoration und Emailmalerei.[356] Nach dieser Ausbildung an der Kunstgewerbeschule war sie selbstständig als Künstlerin tätig und gab Privatunterricht in Zeichnen und Malen. Sie unternahm Studienreisen nach Deutschland, Frankreich, Schweden, Norwegen, England und in die Schweiz.[357] Offensichtlich trat sie für die gewerbliche Ausbildung von Frauen ein. Sie suchte 1896 beim Ministerium erfolglos um die Einrichtung einer Zeichenschule für Frauen und Mädchen an. Damit löste sie eine wichtige Debatte über die Ausbildung von Frauen in künstlerischen Berufen aus.[358]

1897/98 war sie Schülerin im Spezialatelier für Malerei und Illustration an der Kunstgewerbeschule unter Felician Freiherr Myrbach v. Rheinfeld. Dieser ermöglichte durch seine Fürsprache, dass Stark Leiterin des 1903 neu gegründeten Emailateliers wurde. Zunächst wurde ihr nur die technische, nicht jedoch die künstlerische Leitung übertragen, die bei Hans Macht (1844–1914) lag, dem bisherigen Leiter des aufgelassenen Spezialateliers für keramische Dekoration und Emailmalerei. Sie unterrichtete also die handwerklichen Techniken und Vorgehensweisen, war dabei aber nicht für die gestalterische Schulung der Schüler zuständig. Dies kann als Indiz dafür gesehen werden, dass die Übernahme des umgewandelten, von Macht geleiteten Ateliers nicht

353 Universität für angewandte Kunst, Sammlung und Archiv, Akte N°152, 1908, Beiblatt in blauer Farbe mit Aufzeichnungen zur Entwicklung der Kunstgewerbeschule in chronologischer Reihenfolge, und Fliedl, Oberhuber, Die Wiener Kunstgewerbeschule, 1986, S. 168.

354 Der in Nordböhmen am Fuße des Erzgebirges gelegene Ort Teplitz/Teplice ist als Kurort sowie für seine Keramikproduktion bekannt. 1874 wurde dort die „K. K. Fachschule für Thonindustrie in Teplitz“ gegründet.

355 Franz Xaver Pönninger (1832–1906), Bildhauer und Erzgießer; von ihm stammt z. B. die Bronzestatue der Maria Theresia in Klagenfurt.

356 Fliedl, Oberhuber, Die Wiener Kunstgewerbeschule, 1986, S. 168.

357 Universität für angewandte Kunst, Sammlung und Archiv, Personalakte Adele von Stark.

358 Österreichische Akademie der Wissenschaften, Biographisches Lexikon, Bd. 13, 2007, S. 105 f.

ganz reibungslos vor sich gegangen ist.[359] Adele von Stark war Mitglied des Deutschen Werkbundes und Gründungsmitglied des Österreichischen Werkbundes. Außerdem hatte sie auch engen Kontakt zur Wiener Werkstätte. In den Jahren 1905–1911 führte sie zusammen mit Leopoldine König die Emailarbeiten für das Klimtfries im Palais Stoclet in Brüssel aus. Ihre herausragende Bedeutung für die Emailkunst und ihre Vermittlung drückt sich dadurch aus, dass man von einer „Schule Adele von Stark" sprach (vgl. Abb. 6).[360] Otto Nedbal, ihr damaliger Schüler und Nachfolger als Leiter der Emailklasse nach dem Zweiten Weltkrieg sowie späterer Begründer der Metallrestaurierungsklasse an der Universität für angewandte Kunst, berichtet, dass die Entwürfe für die Arbeiten im Emailatelier von den Studierenden im Unterricht bei Josef Hoffmann (1870–1956)[361] angefertigt wurden. Diese konnten dann bei Adele von Stark handwerklich umgesetzt werden.[362]

Als Paul Thiersch (1879–1928) 1915 als neuer Leiter der Handwerkschule Halle nach Wien reiste, um Anregungen für deren Reform zu einer modernen Kunstgewerbeschule zu holen, lernte er auch zwei Schülerinnen Adele von Starks kennen, die er als Lehrerinnen nach Halle holen konnte: Maria Likarz (1893–1971) und Anny Schröder (1898–1972). Diese konnten auf Burg Giebichenstein eine angesehene Emailklasse etablieren.[363] In Deutschland führte diese Weiterführung der Emailtradition zur sogenannten „Renaissance des Emails", die ihre Ausläufer bis in das Bauhaus Weimar hatte.[364]

Im Folgenden geben nun Informationen aus Aktennotizen und Angaben aus den Jahresberichten einen Einblick in die Emailklasse und ihre restauratorische Tätigkeit. Im Emailatelier befanden sich 1908 nur fortgeschrittene Schüler, welche schon gestalterische Grundkenntnisse besaßen.[365] *„Fräulein von Stark"* hatte in diesem Jahr 117,7 m² Atelierraum zu Verfügung,[366] beklagte sich aber über die Hitze, da der Brennofen die Räumlichkeiten aufheizte. Sie hatte zu dieser Zeit neun „feste" Schüler, darunter befand sich eine Schülerin.[367] Wie alle Klassenleiter wurde auch Adele von Stark aufgefordert, in den

359 Fliedl, Oberhuber, Die Wiener Kunstgewerbeschule, 1986, S. 168.

360 Österreichische Akademie der Wissenschaften, Biographisches Lexikon, Bd. 13, 2007, S. 105 f.

361 Josef Hoffmann war Gründungsmitglied der Wiener Werkstätte, bedeutender Architekt und Designer. Er war an der Wiener Kunstgewerbeschule 1899–1936 Professor und Leiter der Fachklasse für Architektur, 1923–1936 der Werkstätte für Emailarbeiten und Gürtlerei, 1924–1936 der Werkstätte für Metallarbeiten und 1936–1937 der Fachklasse Architektur, Kunstgewerbliche Abteilung. aus: Fliedl, Oberhuber, Die Wiener Kunstgewerbeschule, 1986, S. 242.

362 Schriftliche Gesprächsnotizen von einem Treffen von Christa Angermann und Marietta Mautner-Markhof mit Otto Nedbal am 20.11.1990.

363 Schneider, Burg Giebichenstein, 1991, S. 158, 225 ff. und 252.

364 Vogelsberger, Emailkunst aus Wien, 1990, S. 13.

365 Universität für angewandte Kunst, Sammlung und Archiv, Akte N°31, 1908.

366 Ebenda, Akte N°156, 1908.

367 Ebenda, Akte N°158, 1908.

Jahresberichten besondere Leistungen aufzuführen, die nicht zu ihrem alltäglichen Unterrichtsprogramm zählten. Sie berichtete 1912/13 von der Anfertigung von Emailarbeiten zum Studium und zum Verkauf sowie von Restaurierungen alter Emailgegenstände und Miniaturen.[368] Auch im Schuljahr 1913/14 gab sie bei ihren sonstigen Leistungen *„Restaurierungen alter Emailgegenstände und Miniaturen"* und einen *„Vortrag über Emailkunst im Sonderkurse Kunstpflege und Klerus"* an. Die Remunerationen an Rothansl und Stark wurden im Jahr 1912 von 2400 auf je 3000 Kronen erhöht. Zwei Jahre später wurden beide in die „IX. Rangklasse"[369] befördert. Adele von Stark erbat 1912 die Anschaffung eines chemischen Herdes und eines Säureabzugs.[370]

In den Jahresberichten von 1914/15 und 1915/16 erwähnte Adele von Stark bei ihren sonstigen Leistungen keine Restaurierungen. Dagegen hatte sie sich in den Kriegsjahren durch die Anfertigung von Kriegserinnerungsartikeln (Rahmen für Bilder gefallener Krieger, Schrifttafeln für Grabkreuze) und den Verkauf vieler gewerblicher Produkte der Emailklasse verdient gemacht. Zu ihrem Unterrichtsprogramm zählten auch Exkursionen. Im Jahr 1917 sind ein Besuch der Email- und Goldschmiedesammlung des K. K. Österreichischen Museums und ein *„Besuch der geistlichen Schatzkammer des allerhöchsten Kaiserhauses im Anschluss an den Österreichischen Werkbund"*[371] belegt. Aus dem Jahresbericht 1917/18 ist zu entnehmen, dass sie fünf Schüler hatte, mit denen sie Exkursionen ins kunsthistorische Hofmuseum, nach Klosterneuburg und in die Porzellansammlung des Museums für Kunst und Industrie unternahm. 1918/19 folgten mehrere Exkursionen in die Hofreitschule. Die Gehaltsklasse von Adele von Stark wurde 1919 ebenso wie die von Rosalia Rothansl um eine Stufe angehoben.[372]

---

368 Leider gibt es keine Angaben, mit welchen Methoden diese Emailobjekte restauriert wurden. Es muss davon ausgegangen werden, dass die Stücke, falls es irgendwie möglich war, bei der Restaurierung erneut gebrannt wurden. Mehr über die Gefahren dieser Methode und die an Haltbarkeit und Ästhetik weniger befriedigenden Möglichkeiten mit anderen Ergänzungsmassen (Kaltemail, Lacke) in: Hasenohr, Email, 1963, Kapitel „Das Reparieren alter Stücke", S. 67 f.

369 Im komplizierten Beamtenapparat des Habsburgerreiches gab es elf Rangklassen, nach denen auch die Bezüge geregelt wurden. Die Besoldung hing aber auch von diversen andern Faktoren wie Dienstalter oder -ort ab. Die Ränge elf bis neun zählten zum niederen Beamtentum und brachten eher bescheidenen Wohlstand mit sich. Dennoch waren auch die unteren Beamtenränge wegen ihrer finanziellen Sicherheit und dem mit dem Beamtentum verbundenen Ansehen begehrt. Frauen wurden im Vergleich zu Männern gleicher Rangklasse niedriger entlohnt. Der Anfangsbezug männlicher Beamter der zehnten Rangklasse lag in den Jahren 1907 bis 1914 bei 3100 Kronen, der der nächsthöheren neunten Rangklasse bei 4000 Kronen. Ferner zog bei Frauen im Staatsdienst eine Heirat fast unweigerlich den Verlust der Stelle nach sich. Denn nun hatte sie den Verpflichtungen der Haushaltsführung und der Erziehung des Nachwuchses nachzugehen. Aus: Megner, Beamte, 1985, S. 114 ff., 126, 135, 399 f.

370 Universität für angewandte Kunst, Sammlung und Archiv, Akte N°141, 1912 und Akte N°68/69, 1914.

371 Ebenda, Bericht über das Schuljahr 1916/17.

372 Ebenda, Akte N°61, 1919.

Außer mit einer Unterbrechung im Jahr 1918/19 informierte Stark bis zu ihrem Tod im Jahr 1923 in den Jahresberichten über die Restaurierungen historischer Emails, Miniaturen, Wachsbilder und Aquarelle. Eine weitere Einnahmequelle erschloss sich auch nach dem Krieg aus dem Verkauf von Emailarbeiten und Bijouterien. 1923 übernahm Josef Hoffmann die Emailklasse, die technische Leitung oblag nun Eleonore Zanoskar. In diesem und in den folgenden Jahresberichten wurden von der Emailklasse keine Restaurierungen mehr erwähnt. Eleonore Zanoskar (1898–1976)[373] hatte an der Kunstgewerbeschule Malerei und in der Werkstätte für Emailarbeiten von Adele von Stark studiert. Sie behielt die Leitung der Emailklasse bis zu ihrer Versetzung in den Ruhestand im Jahr 1946. Erst 1952 wurde mit der Besetzung der Position durch Otto Nedbal die Emailklasse wiederbelebt.

3.3.2 TEXTILKLASSE

Als erstes namentliches Restaurierungsatelier an der Kunstgewerbeschule ging 1902[374] aus der Fachschule für Kunststickerei das „Atelier für Kunstweberei und Restaurierung" unter der Leitung von Leopoldine Guttmann und Rosalie Rothansl sowie der Laborantin Luise Zellner (1875–o. A.) hervor (Abb. 7). Rothansl konnte bei ihrer Bewerbung als Qualifikation unter anderem vier Jahre Restaurierungstätigkeit am gestickten Paradebett Maria Theresias in der Hofburg vorweisen.[375] Das sogenannte Paradebett, bei dem es sich vielmehr um eine gesamte Raumausstattung handelt, befindet sich heute in Schloss Schönbrunn und wurde vor Kurzem, also nach etwas mehr als 100 Jahren, einer erneuten, umfassenden Restaurierung unterzogen.[376]

Auch für das „Atelier für Kunstweberei und Restaurierung" bildeten repräsentative, höfische Aufträge ein bedeutendes und äußerst lukratives Aufgabengebiet.[377] 1910 wurde jedoch der Bereich des Gobelinwebens und -restaurierens an die „K. K. Zentrallehr-

---

373 Für die Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg ist es sehr schwierig, Informationen über Eleonore Zanoskar zu finden. Angeblich führte sie ein zurückgezogenes Leben am Enzingerboden im Pinzgau, wo sie unter anderem Stücke für das Heimatwerk fertigte. Sie verstarb im Jahr 1976. Telefonische Auskunft von Monika Schäffner, 20.08.2009; Frau Schäffner war zu Beginn der 1960er-Jahre Studentin der Goldschmiedeklasse an der Universität für angewandte Kunst und hat in den Jahren 1964–1965 in der Klasse von Otto Nedbal mit Email gearbeitet.

374 Universität für angewandte Kunst, Sammlung und Archiv, ad Akte N°152, 1908.

375 Als 1919 das Gehalt von Rosalie Rothansl um eine Stufe angehoben werden sollte, wurde als Begründung angeführt: *„Die […] Leiterin der Werkstätte für Textilarbeiten beherrscht alle auch die seltensten Techniken, hat genaue, durch eigene Arbeit auf diesem Gebiete erworbene Kenntnis der Teppich- und Gobelinrestaurierung und verwaltet die über 1000 Stück fassende allgemeine Kostümsammlung der Schule."* Aus: Universität für angewandte Kunst, Sammlung und Archiv, Akte N°61, 1919.

376 Neugebauer, Zur Restaurierung des Paradebettes der Kaiserin Maria Theresia, 2007/08, S. 93–104.

377 Fliedl, Oberhuber, Die Wiener Kunstgewerbeschule, 1986, S. 168.

anstalt für Frauengewerbe“[378] in Wien abgegeben und Guttmann und Zellner dorthin versetzt. Grund hierfür dürfte die Raumnot an der Kunstgewerbeschule gewesen sein und die fehlende Akzeptanz gegenüber der restauratorischen Tätigkeit, die damals nahezu ausschließlich von Frauen ausgeführt wurde. Den Lehrerinnen wurde Dank für die mehrjährige aufopfernde und erfolgreiche Tätigkeit ausgesprochen.[379] Die nun frei werdenden Räume sollten wegen des allgemeinen Platzmangels schnell geräumt werden; die Übersiedlung dauerte aber zu lange, sodass zu Beginn des neuen Schuljahres die Räume noch nicht genutzt werden konnten.[380]

In einem Artikel von Alois Riegl über *„Polenteppiche“*[381] wird die bereits genannte, an die „K. K. Zentrallehranstalt für Frauengewerbe“ versetzte Leopoldine Guttmann sehr lobend erwähnt. Orientteppiche dieser Qualität und Machart waren nicht mehr erhältlich und ihre Herstellungstechnik nicht eindeutig geklärt. Leopoldine Guttmann habe sich laut Riegl mehrere Jahre mit Teppichwebetechniken befasst, bis es ihr schließlich gelungen sei, diese Kunstwerke technisch und gestalterisch perfekt zu kopieren. *„Gerade bei dem bereits oben nachdrücklich hervorgehobenem Umstande, das(s) es sich hierbei einerseits um eine Technik von den bewährten und gerühmten Qualitäten altorientalischer Textilkunstweisen, andererseits aber um die Befriedigung einheimischer, abendländischer Kunstzwecke handelt, dürfen die bezüglichen Versuche und Erfolge der Frau Guttmann in weiteren Kreisen, insbesondere der Frauenwelt, Beachtung beanspruchen.“*[382]

Die „K. K. Zentrallehranstalt für Frauengewerbe“ wurde 1910 gegründet und ihr die „K. K. Kunststickereischule“ sowie der Bereich des Gobelinwebens und -restaurierens der Kunstgewerbeschule angeschlossen. Die „K. K. Kunststickereischule“ war 1874, angeregt durch die Weltausstellung 1873 in Wien, gegründet worden. Hermine Bach und ihre Tochter Emilie Bach (1840–1890), Leiterin der Schule von 1874 bis 1890, hatten fünfzehn Jahre lang das oben erwähnte Paradebett Maria Theresias überarbeitet. Unter den dreizehn Mitarbeiterinnen des 1902 abgeschlossenen Unterfangens befanden sich vermutlich Rothansl, Zellner und Guttmann.

Die „K. K. Zentrallehranstalt für Frauengewerbe“ war die Vorgängerinstitution der heutigen höheren Lehranstalt „Die Herbststrasse“, einer bekannten Wiener Modeschule. Auch bei der Modeschule besteht eine Verbindung zur Restaurierung: Es gab

378 Berufspädagogische Bundeslehranstalt für Bekleidungsgewerbe, Österreichische Stickerei in Kunsthandwerk und Industrie, 1974, S. 10.

379 Universität für angewandte Kunst, Sammlung und Archiv, Akte N°178, 1910.

380 Ebenda, Akte N°215, 1910.

381 Fälschlicherweise nahm man an, dass die aus sehr edlen Materialien angefertigten und vergleichsweise kleinformatigen Teppiche mit charakteristischer Musterung nicht orientalischen, sondern polnischen Ursprungs seien. Daher rührte der Name Polenteppiche. Erst durch eine Teppichausstellung in Wien im Jahr 1891 konnte dieser Irrtum durch die zahlreich gezeigten Vergleichsbeispiele aufgeklärt werden.

382 Riegl, Polen-Teppiche, o. A.

von 1976 bis 1998 einen Lehrgang für Textilrestaurierung. Neben der Vermittlung historischer Textiltechniken wurden in dem zunächst einjährigen, später zweijährigen Kursprogramm Methoden der Konservierung und Restaurierung von textilem Kulturgut behandelt. Aufnahmebedingungen waren eine einschlägige handwerkliche Ausbildung, z. B. Schneiderei oder Stickerei.[383] Der praktische Unterricht im Restaurieren war in die Wiener Museen bzw. die Werkstätten des Bundesdenkmalamtes ausgelagert.[384] Ausbildungsziel war das möglichst perfekte Beherrschen des Handwerks, daneben aber auch das künstlerische Einfühlungsvermögen und der Respekt vor den historischen Textilien. Gerade das Kunsthistorische Museum hatte damals wie heute einen besonderen Bedarf an Textilrestauratoren. Das zu bearbeitende Spektrum reicht dort von wertvollen alten Paramenten der Geistlichen Schatzkammer und Hofburgkapelle über Tapisserien der Sammlung für Plastik und Kunstgewerbe bis hin zu Fahnen und Rossdecken in der Waffensammlung.[385] Viele der heute in Österreich tätigen Textilrestauratoren haben den Lehrgang an der „Herbststrasse“ besucht. Erst seit dem Jahr 2000 ist es möglich, am Institut für Konservierung und Restaurierung an der Universität für angewandte Kunst in Wien Textilrestaurierung zu studieren. In diesem Bereich ist dies österreichweit die einzige Studienmöglichkeit.

In der an der Kunstgewerbeschule verbliebenen „Werkstätte für Textilarbeiten“ unter der Leitung von Rothansl (Erzeugnisse vgl. Abb. 8) entwickelte sich als neue zentrale Tätigkeit die Erweiterung, Pflege und Bewahrung der Kostümsammlung. Jakob von Falke (1825–1897), engster Mitarbeiter Rudolf von Eitelbergers und auch dessen Nachfolger als Direktor des Kunstgewerbemuseums, hatte eine entscheidende Rolle für die seit Gründung der Institution im Jahr 1867 allmählich vergrößerte Kostümsammlung gespielt. Die Kostümsammlung war bis 1934, als Alfred Roller (1864–1935) seine Direktorentätigkeit beendete, eine zentrale und äußerst lebendige Institution an der Kunstgewerbeschule. Die Kostüme wurden gezeichnet und dabei von den Studierenden auch getragen. Roller, der 1903–1909 an der Wiener Oper das Ausstattungswesen geleitet hatte, war sehr an der Theorie der Bekleidung interessiert und hielt Vorlesungen über Kostüm und Mode. Aus diesem Grund wurde die Sammlung lange als „Rollersammlung“ bezeichnet. Auf seine Initiative hin soll auch eine erste „Sanierung“ der Sammlung unter der Leitung von Rosalia Rothansl in Angriff genommen worden sein. Für die Textilien konzipierte er zehn Kästen für sowohl liegende als auch hängende Aufbewahrung.[386] 1913 wurde die Auf-

383 Krist, Knaller, Hösl, Die Textilrestaurierung an der Universität für angewandte Kunst Wien, 2007/08, S. 23.

384 Schriftliche Anmerkung von Manfred Koller, September 2009.

385 Berufspädagogische Bundeslehranstalt für Bekleidungsgewerbe, Österreichische Stickerei in Kunsthandwerk und Industrie, 1974, S. 3 f.

386 Frottier, Die Sammlung für Kostüm und Mode an der Universität für angewandte Kunst Wien, 2004, S. 3–5 und 21.

nahme einer Dienerin mit der Begründung beantragt, dass Wartung, Pflege und Reparaturen von dieser besser ausgeführt werden könnten als von den Schülern. Die im Jahr 1913 900 Nummern umfassende allgemeine Kostümsammlung mit ihren teilweise recht wertvollen Beständen bedürfe einer sorgsameren Pflege, als dies bis dahin von einem Diener durch Nebenbeschäftigung besorgt werden konnte. Die Pflege von Räumen und Maschinen sowie Einkäufe wurden schließlich von Frau Marie Böhm durchgeführt.[387] Auch im Museum sorgte man sich um die Erhaltung der Bestände. Der Kustos der Textilsammlung Moritz Dreger stellte 1914 anlässlich des 50-jährigen Bestehens des Kunstgewerbemuseums fest: *„Es wären die Aufgaben eines Museums jedoch nicht erfüllt worden, wenn man nur Objekte erworben, nicht aber für ihre möglichst langwährende Erhaltung gesorgt hätte; denn bekanntlich leiden gerade Textilgegenstände durch Licht, Luft (verschiedene Gase), Feuchtigkeit, Insekten, eigenes Gewicht, Angreifen u. s. w. am meisten.“*[388]

Als die Lehrkräfte 1916 intern über Hemmnisse bei der Arbeit berichten sollten, die durch die räumliche Situation gegeben waren, beklagte Rothansl, dass als Aufbewahrungsraum für die Kostümsammlung nur ein einfenstriges Kabinett diene. Die im Jahr 1916 bereits 1055 Nummern umfassende Sammlung (also 155 Objekte mehr als drei Jahre zuvor) sei zur Hälfte in Schränke gepresst, die andere Hälfte lagere in Postkartons. Die Bewahrung vor Staub und Mottenbefall sei schwer durchführbar und eine schonende Benutzung schwierig.[389] 1914/15 gab Rothansl im Bereich „sonstige Leistungen“ die Überwachung und Leitung der Restaurierarbeiten an einem wertvollen Ornat des Chorherrenstifts Klosterneuburg an. In den folgenden Jahren war sie mit der Betreuung von Kriegsopfern beschäftigt. Sie unterrichtete rekonvaleszente Soldaten in Sticken und Schnurdrehen.[390] Nach dem Krieg führte Rothansl in ihren Jahresberichten wieder die Verwaltung und Pflege der Kostümsammlung an. 1925/26 übernahm Eduard Josef Wimmer (1882–1961) die Textilklasse. Ab diesem Zeitpunkt wurde von keinen Restaurierungen mehr berichtet.

3.3.3 Malereiklasse und Fachklasse für Bildhauerei

Im Jahr 1910 wurde Adolf Michael Boehm Leiter der Malereiklasse an der Kunstgewerbeschule.[391] Adolf Michael Boehm war ein bedeutender Vertreter des Wiener Jugendstils. Er wurde 1861 in Wien geboren, hatte an der Akademie der bildenden Künste in Wien studiert, war Gründungsmitglied der Wiener Secession, leitendes Redaktionsmitglied

387 Universität für angewandte Kunst, Sammlung und Archiv, Akte N°52, 1913.
388 Dreger, Die Textilsammlung, 1914, S. 60.
389 Ebenda, Akte N°46, 1916.
390 Ebenda, Akte N°256, 1915.
391 Universität für angewandte Kunst, Sammlung und Archiv, Akte N°47, 1910.

der Zeitschrift „ver sacrum" und ab 1914 Mitglied des Werkbundes. Schon zur Jahrhundertwende hatte er einen Lehrauftrag an einer privaten Kunstschule für Frauen und Mädchen, die 1879 vom Journalisten und Maler Adalbert Franz Seligmann in Wien gegründet worden war. Er starb 1927 in Klosterneuburg.[392] Im Jahresbericht 1912/13 führte Boehm bei seinen sonstigen Leistungen die Restaurierungsarbeiten an hervorragenden Werken der Malerei an. Auch in den folgenden Jahren hatte er neben seiner Lehrtätigkeit Restaurierungen durchgeführt. In den Jahresberichten 1913/14 bis 1923/24 wurden *„Restaurierungen von Bildern alter bedeutender Meister"* und *„Restaurierungen von alten Werken der Malerei"* angeführt. 1924/25 erwähnte Boehm dahin gehend nichts mehr und wird 1925/26 als Leiter der Malereiklasse abgelöst.

Auch in der Fachklasse für Bildhauerei lassen sich Hinweise auf Restaurierungstätigkeiten finden. Im Jahresbericht 1935/36 wurde Theodor Georgji als Leiter der Klasse vorgestellt, ein Amt, das er bis 1938 innehatte. Er führte bei seinen Leistungen die Herstellung und Renovierung von Figuren und Reliefs kirchlicher und profaner Art an. Er war zudem Leiter der Dombauhütten in Passau und Regensburg (Jahresbericht 1936/37). Schon 1937/38 wurden unter den besonderen Leistungen der Bildhauereiklasse keine Restaurierungen mehr, sondern die Anfertigung einer Führerbüste angeführt. Als Gegner des Nationalsozialismus musste sich Georgji jedoch ab 1938 aus dem öffentlichen Leben zurückziehen. Georgji wurde 1883 in Borowitschi/Shdani bei St. Petersburg geboren. Sein Vater stammte aus Esslingen und führte in Russland eine Tonröhrenfabrik. Georgij war gelernter Schreiner, Maurer, Schlosser und Schmied, bevor er 1902 sein Studium der Bildhauerei an der Kunstakademie Stuttgart, der Kunstschule Dillens in Brüssel und an der Akademie der bildenden Künste in München begann. Der Stadt München und seinem Lehrmeister Adolf von Hildebrand, dessen dritte Tochter Irene er 1907 heiratete, blieb er in Folge verbunden. Nach dem Zweiten Weltkrieg unterrichtete er dort an der Akademie der bildenden Künste. In der Denkmalpflege trat er wieder in Erscheinung, als der Wittelsbacher Brunnen seines ehemaligen Meisters Adolf von Hildebrand nach einem Kriegsschaden restauriert werden sollte. Er ersetzte in nicht unumstrittener Weise die zerstörte Figur des Steinwerfers durch eine von ihm nachempfundene. Georgji starb 1963 bei einem Besuch in Esslingen.[393]

3.3.4 Chemisches Laboratorium

Um die Vernetzung mit der produzierenden Wirtschaft zu festigen, wurde am Kunstgewerbemuseum 1876 ein chemisches Laboratorium eingerichtet. Dieses arbeitete von

392 Saur Verl., Meißner, Allgemeines Künstlerlexikon, 1996, Bd. 12, S. 131 f.

393 Esche-Braunfels, Mayr, Der Wittelsbacher Brunnen in München, 2003, S. 156 f.

Beginn an mit der Kunstgewerbeschule zusammen und wurde 1888/89 dieser organisatorisch angegliedert. Bereits 1877 wurde an der Kunstgewerbeschule eine Abteilung für die Anwendung der von der chemisch-technischen Versuchsanstalt des Museums gelieferten Präparate eingerichtet. Sie hieß „Specialatelier für keramische Decoration und Emailmalerei".

Der Beginn der intensiven materialwissenschaftlichen Forschung zur Zeit der Gründung des chemischen Laboratoriums war im Allgemeinen auch für die Restaurierung bahnbrechend. Es war *„[…] eine Zeit des Übergangs von alchemistisch-künstlerischer Überlieferung der Restaurierung zu wissenschaftlichen Methoden […]".*[394] Die Einrichtung derartiger Laboratorien gehörte jedoch zum üblichen Standard an Kunstgewerbemuseen. Sie dienten auch als Einnahmequellen, indem man materialtechnische Untersuchungen und Forschung im Auftrag von Industriebetrieben durchführte.[395] Das chemische Laboratorium, das bis heute an der Universität für angewandte Kunst Bestand hat, ist jedoch eine der ältesten Einrichtungen dieser Art in Europa.[396] Als erste Forschungseinrichtung eines Museums speziell für Konservierungstechnik gilt dagegen das von Friedrich Rathgen 1888 gegründete Labor des königlichen Museums in Berlin, das heutige Rathgen-Forschungslabor.

Das Wiener Laboratorium stand von Anfang an als autorisierte Versuchsanstalt für Keramik, Glaswaren und Email allen Abteilungen der Schule für Materialforschungen zur Verfügung, erwarb sich aber besondere Anerkennung im Bereich der Keramik. Es erstellte nicht nur Zertifikate und Materialanalysen für Industrie und Gewerbe, sondern auch Gutachten für die K. K. Zentralkommission für Denkmalpflege, z. B. über die Schadensursachen an Fresken.[397] Aus dem Jahr 1897 sind Untersuchungen im Auftrag von Alois Riegl belegt, der in der Zeit von 1886 bis 1897 unter anderem Kurator am Kunstgewerbemuseum war. Er ließ sechs prähistorische und römische Fundstücke sowie fünf antike Schmuckgegenstände untersuchen.[398] Es wurden außerdem keramische Produkte, Spezialglasuren und Farben neu entwickelt, die anschließend von Firmen industriell hergestellt wurden. Die Forschungsergebnisse wurden publiziert und bei Vorträgen präsentiert.[399] In den Jahren 1888/89 wurde die chemisch-technische Versuchsanstalt des Kunstgewerbemuseums aufgelassen und der Kunstgewerbeschule als chemisches Labo-

394 Althöfer, Skizze zur Restaurierung im 19. Jahrhundert. in: Althöfer, Das 19. Jahrhundert und die Restaurierung, 1987, S. 293.

395 Mundt, Die deutschen Kunstgewerbemuseen im 19. Jahrhundert, 1974, S. 68 und 219.

396 Universität für angewandte Kunst, Institut für Kunst und Technologie, Archäometrie. Zur Geschichte des Labors (o. A.), URL: http://angewandte.uni-ak.ac.at/kunstundtechnologie/archaeometrie

397 Jünger, Das Chemische Laboratorium, 1991, S. 315 f.

398 Neuwirth, Österreichische Keramik der Jugendstils, 1974, S. 43.

399 Jünger, Das Chemische Laboratorium, 1991, S. 315 f.

ratorium zugeteilt.[400] 1891 wurde das Praktikum „Technologie der Keramik" eingerichtet, in welchem die Schüler des Ateliers für Keramik, in dem sonst nur Entwurfsarbeit geleistet wurde, zum ersten Mal Techniken und Herstellungsverfahren kennenlernen und praktisch erproben konnten. Die daneben im Labor ausgebildeten Hospitanten[401] nahmen in der Keramik- und Glasbranche führende Positionen ein.[402] Ab 1899 war es den Schülern der Kunstgewerbeschule schließlich möglich, einen „keramischen Kurs" zu besuchen. Nachdem, wie bereits erwähnt, der Leiter des „Specialateliers für keramische Decoration und Emailmalerei" Hans Macht 1902 in den Ruhestand versetzt worden war, wurde die Klasse 1903 zum Spezialatelier für Emailarbeiten unter der technischen Leitung von Adele von Stark umfunktioniert.[403]

Infolge des Ersten Weltkriegs widerfuhr der Versuchsanstalt ein markanter Bedeutungsverlust, denn das Einzugsgebiet der potenziellen Auftraggeber war wesentlich kleiner als zu Zeiten der Monarchie, und es herrschten Geld- und allgemeiner Rohstoffmangel. Nach dem Zweiten Weltkrieg wurde die Nachfolgeinstitution, das „Chemische Laboratorium mit angeschlossener Versuchsanstalt für Keramik, Glaswaren und Email", ohne nennenswerte Neuerungen in ihrem traditionellen Aufgabenbereich weiterbetrieben.[404] Noch in den 1970er-Jahren ging man an der damaligen „Lehrkanzel für Technische Chemie mit angeschlossenem Institut und Versuchsanstalt für Silikatchemie" in der Hauptsache der Materialwissenschaft für die Meisterklasse für Keramik nach. Entsprechend dem Gründungsgedanken der Einrichtung beinhaltete dies ein Spektrum von der Masseaufbereitung bis hin zur Glasurtechnik. Mit der Hebung der Kunsthochschulen auf universitären Status zu Beginn der 1970er-Jahre sollten Forschung und Lehre auf universitärem Niveau betrieben werden. Es blieb zunächst eher bei der *„Pflege der bereits seit über hundert Jahren traditionell auf dem Gebiet der präparativen Keramik durchgeführten Tätigkeiten"*.[405]

Eine Zäsur stellt der Beginn der 1980er-Jahre unter dem neuen Rektor Oswald Oberhuber (*1931, Rektor 1979–1987, 1991–1995) dar. Auf eigener Forschung basierende Lehrveranstaltungen, z. B. für die Studienrichtungen Produktgestaltung-Metall

400 Universität für angewandte Kunst, Sammlung und Archiv, Akte N°152, 1908, Beiblatt in blauer Farbe mit Aufzeichnungen zur Entwicklung der Kunstgewerbeschule in chronologischer Reihenfolge.

401 Dies waren Gasthörer, die sich auf diesem Weg wichtiges Grundlagenwissen für Technik und Entwicklung von Glas- und Keramikwaren verschaffen konnten.

402 Jünger, Das Chemische Laboratorium, 1991, S. 315 f.

403 Universität für angewandte Kunst, Sammlung und Archiv, Akte N°152, 1908, Beiblatt in blauer Farbe mit Aufzeichnungen zur Entwicklung der Kunstgewerbeschule in chronologischer Reihenfolge, und Fliedl, Oberhuber, Die Wiener Kunstgewerbeschule, 1986, S. 168.

404 Jünger, Das Chemische Laboratorium, 1991, S. 317.

405 Vendl, Lehrkanzel für Technische Chemie. Institut für Silikatchemie und Archäometrie (ISCA), 1991, S. 318 f.

oder Industrial Design, wurden aufgebaut. Auch die Erweiterung der Meisterklasse für Restaurierung im Jahr 1980 trug dazu bei, dass man dem Forschungsanspruch immer besser gerecht werden konnte. Denn bei der Neuberufung Hubert Dietrichs wurde der Fachbereich Gemälderestaurierung eingeführt (vgl. Kap. 5.2), der weiteren Bedarf für materialtechnische Forschungen abseits vom keramischen Sektor schuf. Die umfassende Umstrukturierung des „Instituts mit Versuchsanstalt für Silikatchemie", die durch die erweiterte Aufgabenstellung notwendig geworden war, schlug sich in einer Umbenennung nieder. Das neue „Institut für Silikatchemie und Archäometrie" (ISCA) an der Lehrkanzel für Technische Chemie verband in Folge immer erfolgreicher Forschung und Lehre, indem es nicht nur die Studierenden der Restaurierung, sondern sämtlicher Studienrichtungen bei Materialfragen unterstützte und naturwissenschaftliche Untersuchungen anbot (Abb. 9).[406]

Die direkten Nachfolgeinstitutionen des 1876 gegründeten chemisch-technischen Laboratoriums befinden sich heute am Institut für Kunst und Technologie (Institutsvorstand ist Alfred Vendl, der 1981 an die Angewandte berufen wurde und maßgeblicher Architekt der oben beschriebenen Umstrukturierungsmaßnahmen war). Es sind dies der Bereich Technische Chemie, der von Alfred Vendl geleitet wird, und der Bereich Archäometrie unter der Leitung von Bernhard Pichler, der seit 1979 an der Angewandten tätig ist.[407]

Als Beispiel dafür, dass auch ein chemisches Labor Ausgangspunkt für eine Restaurierungsabteilung an einem Museum sein kann (die Bedürfnisse werden normalerweise in umgekehrter Reihenfolge angemeldet: Von Restaurierungsateliers wird die Einrichtung eines Labors angeregt), sei an dieser Stelle das chemische Labor am Völkerkundemuseum in Wien erwähnt. Interessant ist bei diesem, dass die dortige Restaurierungsabteilung im selben Zeitraum wie die Metallrestaurierungsklasse an der Angewandten eingerichtet worden war und ein ähnliches Materialspektrum (Metalle, kunsthandwerkliche Objekte) abdeckte. Offenbar gab es aber nur Verbindungen zur Akademie der bildenden Künste. Bereits 1955 wurde am Völkerkundemuseum eine Stelle für den Chemiker Wilhelm Bauer geschaffen, der die Einrichtung eines Labors 1958 abschloss.[408] Materialanalysen und technologische Untersuchungen wurden, zum Teil in Kooperation mit den untersuchungstechnischen Einrichtungen anderer Institutionen, für die Inventarisierungsarbeit und zur Aufdeckung von Fälschungen durchgeführt. Ziel war auch die Erarbeitung neuer Restaurierungsverfahren und die Überprüfung von Handelsprodukten auf ihre Verwendbarkeit in der Restaurierung. Neben organischen Materialien und Glas wurde

406 Ebenda.

407 E-Mail-Auskunft von Bernhard Pichler, Universität für angewandte Kunst, Institut für Kunst und Technologie, Archäometrie, 22.06.2010.

408 Telefonische Auskunft von Wilhelm Bauer, 19.01.2010.

vor allem die Untersuchung von Metallobjekten betrieben. Durchgeführt wurden Legierungsanalysen, Untersuchungen des Metallgefüges, um Aufschlüsse für Herstellungsverfahren zu bekommen, und Patinauntersuchungen an Bronzen. 1967 konnte eine Restaurierwerkstätte eingerichtet und ein erster akademischer Restaurator eingestellt werden.[409]

3.4 Restauriertätigkeit am Museum für angewandte Kunst nach 1950

Im Jahr 1955 begann Ludwig Neustifter (*1932), 1982–1984 stellvertretender Direktor und 1984–1986 geschäftsführender Leiter des Museums für angewandte Kunst, als „Hilfsarbeiter" in genannter Institution. Seinen Angaben nach gab es seinerzeit einige Handwerker (Tapezierer, Polsterer, Tischler), die anstehende Restaurierungen durchführten. Bei komplizierten Fällen seien auch auswärtige Restauratoren beauftragt worden. Als Textilrestauratoren seien zwei Absolventinnen aus der Textilklasse der Kunstgewerbeschule tätig gewesen, welche über mehrere Jahre am berühmten seidenen Jagdteppich des Museums für angewandte Kunst gearbeitet hätten. Von der Restaurierungstätigkeit angezogen und vom damaligen Direktor Ignaz Schlosser (1893–1970, Museumsdirektor von 1950 bis 1958) gefördert, studierte Neustifter unter Helmut Kortan schließlich Restaurierung und konnte mit seinem Diplom 1972 den Preis der Akademie der bildenden Künste gewinnen. Auch bei Otto Nedbal lernte er um 1970 als außerordentlicher Hörer.[410] Nach seinem Diplom konnte er als Leiter der Restaurierungsabteilung des Museums für angewandte Kunst diese sukzessive ausbauen und weitere Stellen für akademische Restauratoren schaffen. Es musste zunächst Raum für die Werkstätten gesucht werden, da es vor dem Zweiten Weltkrieg lediglich eine Tischlerei, eine Buchbinderei und eine Schlosserei gab. Neben der Adaption der bestehenden Bereiche Möbel und Metall folgte die Einrichtung der Werkstätten für Polstermöbel und Wandbespannungen, für Papier, Grafik und Bucheinbände sowie für Keramik, Glas, Email, Holz, Malerei, Skulptur, Elfenbein, Horn, Schildpatt, Leder, Halbedelsteine, europäische und ostasiatische Lackarbeiten.

Daneben übte Neustifter Lehraufträge an der Akademie aus[411] und betreute unter anderem im Jahr 1982 das Diplom seines Nachfolgers am Museum für angewandte Kunst

409 Bauer, Kirchner, Das chemische Labor und die Restaurierwerkstätte am Museum für Völkerkunde in Wien, 1978, S. 51–58.

410 Telefonische Auskunft von Ludwig Neustifter, 26.04.2010.

411 Gabriela Krist, heute Professor und Vorstand des Instituts für Konservierung und Restaurierung an der Universität für angewandte Kunst Wien, befasste sich Ende der 1970er-Jahre während ihres Studiums ca. ein Jahr mit Keramik- und Glasrestaurierung bei Ludwig Neustifter. Schriftliche Anmerkung von Gabriela Krist, Juli 2010.

(MAK), Manfred Trummer.[412] Die Leitung der Restaurierungswerkstätten obliegt diesem seit 1983. Zur Klasse für Metallrestaurierung und der seit den 1980er-Jahren bestehenden Gemälderestaurierung unter Hubert Dietrich wurden erst allmählich Beziehungen aufgebaut. Seit der Institutsleitung von Gabriela Krist ab dem Jahr 2000 besteht ein reger Informationsaustausch zwischen den Restaurierwerkstätten des MAK und des Instituts für Konservierung und Restaurierung der Angewandten, und Manfred Trummer konnte als Universitätslektor gewonnen werden. Ebenso gibt es nun die Möglichkeit für Studierende, ein Praxissemester mit dem Schwerpunkt Keramik- und Porzellanrestaurierung am MAK zu absolvieren.[413]

Es ist leider kaum möglich, Informationen zu den damaligen Restaurierungsmethoden am MAK und etwaigen Verbindungen zur Hochschule in Erfahrung zu bringen, denn es sei *„viel restauriert und wenig dokumentiert“*[414] worden. Beschreibungen von Restaurierungen vor den 1980er-Jahren sind im Museum nicht archiviert. Trotz dieser zunächst wenig wissenschaftlichen Ausrichtung war die Restaurierungsabteilung bereits in den 1950er-Jahren auf internationaler Bühne vertreten. Ein weltumspannendes Verzeichnis der Restaurierwerkstätten an Museen und Denkmalämtern wurde vom „International Council of Museums“ (ICOM) 1959 herausgegeben.[415] Auf jeweils einer Seite wurden Name der Institution, Adresse, Körperschaft, mögliche Auftraggeber, Besetzung/Restauratoren und deren Organisation in englischer oder französischer Sprache aufgeführt. In Österreich waren drei Institutionen gemeldet, darunter befand sich das Museum für angewandte Kunst. Das Kunsthistorische Museum mit Josef Hajsinek als Leiter der Restaurierungsabteilung war die bei Weitem größte Einrichtung. Unterteilt war diese in die Abteilungen Malerei mit sieben Personen, Skulptur mit einer Person, Teppiche und Kirchenschmuck mit zwölf Personen, Stein mit einer Person, Waffen mit zwei Personen, Kutschen und Harnische mit fünf Personen und eine mit einer Person besetzte Werkstatt für elektrolytische Abformung und Guss. Im Bundesdenkmalamt gab es 1959 laut dieser Auflistung die Fachbereiche Gemälde, Wandmalerei, Skulptur und „antiquités“. Als Besetzung wurden ein „Doktor der Kunstgeschichte“, ein „Doktor der Kunstgeschichte mit Restaurierungsdiplom“, vier Restauratoren und nicht näher definiertes Hilfspersonal genannt. Das „Österreichische Museum für angewandte Kunst“ erschien als dritte österreichische Institution mit „Spezialisten“ für alle Arten der im Museum gezeigten Objekte.[416]

412 Neustifter, Restaurierung, 1986, S. 37 f.
413 Telefonische Auskunft von Manfred Trummer, Januar 2010.
414 Ebenda.
415 ICOM, Verzeichnis der Restaurierwerkstätten an Museen und Denkmalämtern, 1959.
416 Ebenda, S. 55–57.

4. Gründung der Meisterklasse für Metallrestaurierung an der Universität für angewandte Kunst

An der Kunstgewerbeschule wurde seit Ende des 19. Jahrhunderts restauriert. Dies geschah neben dem Unterricht und der kreativen Tätigkeit und spricht für das hohe Ansehen des handwerklichen und technischen Fachwissens der Klassenleiter. Nach dem Zweiten Weltkrieg wurde Wilhelm Müller-Hofmann (1885–1949) als Meisterklassenleiter für Malerei wiedereingesetzt, nachdem er 1938 von den Nationalsozialisten mit einem Berufsverbot wegen „jüdischer Versippung" belegt worden war. Ebenso wurde er mit der Führung einer Werkstätte für Restaurierungsarbeiten betraut. Egon Weissenbach[417] (1896–1966) sollte sein technischer Assistent sein. Das Projekt der Restaurierwerkstatt für Malerei wurde jedoch bereits 1947 wieder fallen gelassen. Die vermutlich finanziellen und personellen Gründe für das Scheitern dieser Restaurierklasse beschreibt Mautner-Markhof in ihrem zitierten Beitrag.[418] Die Nachfolgerin von Müller-Hofmann in der Malereiklasse, Hilde Schmid-Jesser,[419] war bereits zu Beginn der 1930er-Jahre dessen Assistentin und wurde ebenso wie dieser 1938 vom Dienst suspendiert. Sie übernahm im Jahr 1946 die Meisterklassenleitung, restaurierte aber neben ihrem Lehrauftrag in den Bereichen Wandmalerei und Stuck.[420]

4.1 Otto Nedbal

Der in Wien geborene Otto Josef Nedbal (1903–1990) war außerordentlich vielseitig ausgebildet und mit Metallen und Glas sowie deren Begleitmaterialien bestens vertraut. Zunächst lernte er das Handwerk des Goldschmieds und Kettenmachers bei Meister Johann Dornich in der Gumpendorfer Straße 153 im VI. Wiener Gemeindebezirk. Seinen Lehrabschluss erhielt er 1924.[421] Von 1923 bis 1930 studierte er an der Kunstgewerbeschule

---

417 Wie Müller-Hofmann war Weissenbach ebenfalls ein ehemaliger Schüler der Kunstgewerbeschule, seit 1941 Lehrer für Fotografie und Fotomontage an der Kunstgewerbeschule, Leiter einer Malerfirma und Restaurator der Erzdiözese Wien und für das Bundesdenkmalamt. Aus: Mautner-Markhof, Meisterklasse für Restaurierung und Konservierung, 1991, S. 340.

418 Mautner-Markhof, Meisterklasse für Restaurierung und Konservierung, 1991, S. 330 f. und S. 333.

419 1894–1985, Malerin, Grafikerin und Textilkünstlerin, ebenda, S. 334.

420 Mautner-Markhof, Meisterklasse für Restaurierung und Konservierung, 1991, S. 330.

421 Schriftliche Gesprächsnotizen von einem Treffen von Christa Angermann und Marietta Mautner-Markhof mit Otto Nedbal am 20.11.1990. Über Otto Nedbal schreibt Marietta Mautner-Markhof in ihrem Beitrag über die Meisterklasse für Restaurierung und Konservierung. Sie lernte ihn persönlich kennen, recherchierte in den Akten der Hochschule und in privaten Dokumenten.

in Adele von Starks Emailwerkstätte, in Eugen Mayers Werkstätte für Gürtlerei und Metallarbeiten, in Josef Hoffmanns Architekturklasse, in Michael Powolnys Werkstätte für Glasarbeiten und in der Fachklasse für Bildhauerei von Eugen Steinhof (vgl. Abb. 10 und 11).[422]

Bereits mit 18 Jahren hatte er neben seiner Berufsausbildung abends bei einem Emaileurmeister mitgearbeitet, um sich auf diesem in seinen Augen besonders faszinierenden Gebiet weiterzubilden.[423] 1935 legte er schließlich die Meisterprüfung im Goldschmiedehandwerk ab und erwarb die Gewerbeberechtigung. Bis 1941 war er als freischaffender Metallkünstler erfolgreich tätig, was mehrere Ausstellungen in den 1930er-Jahren belegen. In seiner im I. Wiener Gemeindebezirk gelegenen Werkstatt in der Grünangergasse arbeitete er alleine. Generell hätte er, nach Auskunft seines Sohnes Konstantin Nedbal, eher der klassischen Vorstellung einer individualistischen Künstlerpersönlichkeit als der des Handwerkers oder Restaurators entsprochen. Zu diesem Bild passen die Aussagen seiner späteren Studierenden, dass er auch in der Lehre nicht allzu viel von sich preisgegeben habe. Als Restaurator soll Otto Nedbal bei allzu spitzfindigen Diskussionen zum Thema Reinigung die Kollegenschaft mit folgenden Worten auf den Boden der Tatsachen zurückgeholt haben: *„Wollen Sie das Werkstück schützen, oder den Dreck?“*[424] 1936/37 führte er einen Lehrkurs für Email und Metall am Kunstgewerbemuseum Lemberg. Sein größter Auftraggeber war jedoch schon damals, wie auch später als Leiter der Restaurierungsklasse, die Kirche. Er führte nicht nur zahlreiche Restaurierungen durch, sondern schuf in ihrem Auftrag auch neue Metallobjekte, z. B. Monstranzen und Kelche für das Domkapitel von Sankt Stephan in Wien. Für die Bühnenausstattung der Wiener Oper fertigte er für die Aufführungen „Scheherezade“, „Fürst Igor“ und „Friedenstag“ Schmuck und Rüstungen (Abb. 12).[425]

Im Zweiten Weltkrieg geriet er als Soldat in Gefangenschaft und konnte erst im Dezember 1947 seinen Kunstgewerbebetrieb wiederaufnehmen. Ab 1949 begann Nedbal für das Bundesdenkmalamt zu arbeiten[426] und restaurierte in dessen Auftrag bis 1951 den Verduner Altar des Stifts Klosterneuburg. Danach erhielt er laufend Restaurierungsaufträge.[427] Dabei *„[…] hat sich Professor Otto Nedbal als einer der ersten einer exakten wissenschaftlich-technologischen Untersuchung des liturgischen Gerätes zugewendet und da-*

422 Mautner-Markhof, Meisterklasse für Restaurierung und Konservierung, 1991, S. 334.

423 Schriftliche Gesprächsnotizen von einem Treffen von Christa Angermann und Marietta Mautner-Markhof mit Otto Nedbal am 20.11.1990.

424 Gespräch mit Konstantin Nedbal, 03.04.2009.

425 Die Presse, Der zweite Meister des Verduner Altars, 1951.

426 Universität für angewandte Kunst, Sammlung und Archiv, Personalakte Otto Nedbal, Lebenslauf 1960.

427 Schriftliche Gesprächsnotizen von einem Treffen von Christa Angermann und Marietta Mautner-Markhof mit Otto Nedbal am 20.11.1990.

bei wertvolle Entdeckungen gemacht".[428] Zahlreiche Restaurierungen bedeutender Kunstwerke sind sein Werk. Dazu zählen neben dem Verduner Altar die Messerermonstranz von Waidhofen a. d. Ybbs, das große Reliquienkreuz aus dem Stift St. Paul im Lavanttal (hierzu fertigte er auch eine Kopie an), der Corviniuspokal aus Wiener Neustadt, das Rupertuskreuz zu Bischofshofen, die Metallintarsien am Orgeltisch des Stiftes Herzogenburg und das Zinntaufbecken der Stadtpfarrkirche zu Steyr.[429]

An der Universität für angewandte Kunst war Nedbal von 1952 bis 1964 Leiter der Meisterklasse für Emailarbeiten und ab 1964 Leiter der Meisterklasse für Restaurierung (s. folgende Kap.). 1974 ging er im Alter von 71 Jahren in den Ruhestand. 1984 wurde ihm das österreichische Ehrenkreuz I. Klasse[430] für besondere Leistungen in Wissenschaft und Kunst verliehen.

4.1.1 Restaurierung des Verduner Altars durch Otto Nedbal 1949–1951: Das überholte Berufsbild des Objektrestaurators

Otto Nedbal restaurierte im Auftrag des Bundesdenkmalamtes in den Jahren 1949–1951 die Emailtafeln des Verduner Altars. Dieses Meisterwerk der mittelalterlichen Goldschmiedekunst wurde von Nikolaus von Verdun im Jahr 1181 fertiggestellt und befindet sich seither unweit von Wien im Stift Klosterneuburg. Solange es eine Meisterklasse für Emailarbeiten an der Angewandten gab, diente der Altar als künstlerisches Anschauungsmaterial und wurde bei immer wieder stattfindenden Exkursionen besprochen.[431] Es handelt sich um 45 feuervergoldete Kupferplatten, die im Grubenschmelzverfahren emailliert und auf einem Holzträger befestigt sind. Dargestellt sind Szenen aus den sogenannten drei heilsgeschichtlichen Zeitaltern des Alten und Neuen Testaments, die einem sorgfältig aufeinander abgestimmten Bildprogramm folgen. Bis heute ist der ursprüngliche Verwendungszweck der emaillierten Tafeln nicht mit letzter Sicherheit geklärt. Man nimmt aber an, dass sie als Amboverkleidung[432] angebracht waren.

Als bedeutendes Objekt hat der Verduner Altar eine durchgehend bewegte Geschichte mit unterschiedlichen Aufstellungsarten und -orten hinter sich. Die Rückseiten des Flügelaltars wurden in den Jahren 1324–1329 mit wertvollen Temperamalereien geschmückt. Im 19. Jahrhundert fand der Altar im Zuge der Begeisterung für mittelalterliche Objekte wieder gesteigerte Beachtung. Nachdem er zwischenzeitlich zerlegt in Schränken der Schatz-

---

428 Erzbischöfliches Dom- und Diözesanmuseum, Sakrales Kunsthandwerk, 1975, Vorwort Kardinal König, o. A.

429 Ebenda, Vorwort Hannelore Karl, o. A.

430 Gespräch mit Konstantin Nedbal, 12.08.2009.

431 Vogelsberger, Emailkunst aus Wien, 1990, S. 16.

432 Als Ambo wird ein einer Kanzel ähnliches, erhöhtes Lesepult bezeichnet.

kammer aufbewahrt worden war, wurde er 1833 von einem Bronzearbeiter ausgebessert und über dem Begräbnisort des Heiligen Leopold wieder aufgestellt. 1863–1865 wurden die auf der Rückseite befindlichen Temperagemälde restauriert und der Altar unter Aufsicht der K. K. Zentralkommission (Konservator Albert Camesina, 1806–1881[433]) neu präsentiert.[434]

1936 wurde anlässlich des 800-jährigen Todestages des Heiligen Leopold ein neuer Schrein für dessen Reliquien angefertigt, da der vorangegangene im Zuge der napoleonischen Kriege im Jahr 1810 vom K. K. Münzamt eingeschmolzen worden war. Die Vorgaben für den Entwurf in Anlehnung an den Marienschrein von Tournai, der ebenfalls Nikolaus von Verdun zugeschrieben wird, stammten vom damaligen Chorherrn und Schatzmeister des Stiftes Wolfgang Pauker. Von Otto Hofner (1879–1946), einem Bildhauer und Medailleur, der zur Jahrhundertwende an der Wiener Kunstgewerbeschule studiert hatte, wurden die Plastiken der beiden Schmalseiten des Schreins angefertigt. Mit den übrigen Arbeiten wurde das alteingesessene Wiener Unternehmen für Gold und Silberwaren J. C. Klinkosch A. G. betraut.[435] Der Schrein steht heute oberhalb des Altars.

Vom 24. 6. bis 15. 10. 1939 fand im Kunstgewerbemuseum die Ausstellung „Altdeutsche Kunst im Donauland“ statt. Zahlreiche bedeutende Kunstwerke des Mittelalters, darunter auch die Temperamalereien des Verduner Altars, wurden dort unter nationalsozialistischen Vorzeichen ausgestellt. Die Emailtafeln waren zu diesem Zeitpunkt demontiert und wurden nicht gezeigt. Die Kunstwerke sollten explizit von ihrem „Schattendasein“ im kirchlichen Umfeld befreit und einer breiten Schicht von „Volksgenossen“ „volkstümlich-gemeinverständlich“ zugänglich gemacht werden.[436] Die umfangreichen restauratorischen Maßnahmen für diese Ausstellung wurden von Restaurierungsinstituten der Kunstakademie (unter der damaligen Leitung von Robert Eigenberger), des Kunsthistorischen Museums (Josef Hajsinek, Franz Sochor[437]) und den 1939 neu gegründeten Wiener Amtswerkstätten des Bundesdenkmalamts im Salesianerinnenkloster am Rennweg durchgeführt.[438] Man war stolz auf die vermeintlich effiziente restauratorische Leistung: *„Ein beträchtlicher Teil der schweren Unterlassungen des letzten Jahrzehnts wurde in kaum einem Jahr durch die größte denkmalpflegerische Aktion, die bisher durchgeführt wurde, wiedergutgemacht.“*[439]

433 Gründungsmitglied der Zentralkommission; Grafiker, Topograf und Altertumsforscher; erarbeitete für die „Studien über mittelalterliche Kunstdenkmale in Österreich“ die Darstellung des Verduner Altars in Gold- und Farbdruck. Aus: Brückler, Nimeth, Personenlexikon zur Österreichischen Denkmalpflege, 2001, S. 37.

434 Buschhausen, Der Verduner Altar, 1980, S. 132 ff.

435 Pauker, Der neue Leopoldischrein des Stiftes Klosterneuburg, 1936.

436 Kunsthistorisches Museum, Altdeutsche Kunst im Donauland, 1939, S. 1.

437 Mehr zu Josef Hajsinek und Franz Sochor, die eine wichtige Rolle in der Restaurierung der Nachkriegszeit spielten, vgl. Kap. 5.2.

438 Koller, Die Restaurierwerkstätten des Bundesdenkmalamts, 2004, S. 454.

439 Kunsthistorisches Museum, Altdeutsche Kunst im Donauland, 1939, S. 5.

1939 wollte man im Zuge der genannten Ausstellung beim Verduner Altar die Emailtafeln von der Temperamalerei trennen, die sich aber auf Vorder- und Rückseite desselben Holzträgers befanden. Begründung war, dass Besucher und die schlechten klimatischen Bedingungen in der Kirche zu Schäden an den Malereien geführt hätten. Das zunächst angestrebte Zersägen des Eichenholzträgers erwies sich aber als undurchführbar, da das Holz zu dünn und zudem mit Befestigungsnägeln durchsetzt war. Deshalb wurden die Emailtafeln vom Holzträger abgenommen und nur die Seite mit der Malerei gezeigt. Bis nach 1945 blieb diese Problematik ungelöst und die Emailtafeln wurden unmontiert aufbewahrt. Man entschloss sich nun, einen neuen Träger für die Emailtafeln anzufertigen, obwohl der Kapitelrat von Klosterneuburg sich sehr gegen eine Trennung von Email- und Temperaseite aussprach. Die Tafelmalereien blieben schließlich auf dem Originalträger und werden heute im Stiftsmuseum gezeigt. Die Emailtafeln wurden auf einem neuen Holzhintergrund aufgebracht. 1949 wurde für die Tafelgemälde eine weitere Restaurierungskampagne gestartet, die sich bis in die 1960er-Jahre hinzog. Ausführende Restauratoren waren Josef Hajsinek und Franz Sochor.[440]

Im Zuge der Restaurierung in den Jahren 1949–1951 (Abb. 13) konnten für die Kunstgeschichte wichtige Hinweise zu den späteren Hinzufügungen und der ursprünglichen Anordnung der Emailtafeln durch Markierungen auf den Rückseiten, Vorzeichnungen und Materialanalysen erschlossen werden.[441] Zwei Artikel von Otto Demus[442] und Josef Zykan[443] berichten 1951 in der „Österreichischen Zeitschrift für Denkmalpflege" über die Maßnahmen.

Auf der Rückseite der Kupfertafeln befand sich Grünspan, der sich durch Kondenswasser im Zusammenwirken mit den Eisen- und Messingnägeln oder durch die Säureabgabe des Eichenholzträgers bilden konnte. Diese Korrosionsform wurde *„vorsichtig mit Anwendung von chemischen Mitteln entfernt"*, die leider nicht näher erläutert wurden. Abschließend wurden die Rückseiten mit *„Akryloid"* überzogen. Das Emailwerk wurde einer *„Reinigung mit mildesten Mitteln unterzogen"*.[444] Nach Angaben Konstantin Nedbals, Sohn Otto Nedbals, wurde ein Seifenwurzelbad[445] zur Reinigung der Kupfer-

440 Bundesdenkmalamt, Dokumentationsarchiv, Akten über den Verduner Altar.

441 Röhrig, Der Verduner Altar, 1955, S. 18 ff.

442 1902–1990, Kunsthistoriker (Spezialgebiet byzantinische Kunst), 1929–1936 Landeskonservator von Kärnten; 1946–1964 Präsident des Bundesdenkmalamtes in Wien. Aus: Brückler, Nimeth, Personenlexikon zur österreichischen Denkmalpflege, 2001, S. 46 f.

443 1901–1971, Kunsthistoriker, Landeskonservator von Wien, Niederösterreich und dem Burgenland in den Jahren 1945–1962, Werkstättenleiter des Bundesdenkmalamts bis 1966. Aus: Brückler, Nimeth, Personenlexikon zur österreichischen Denkmalpflege, 2001, S. 309.

444 Zykan, Die Restaurierung und Wiederaufstellung des Verduner Altars, 1951, S. 10.

445 Das Seifenwurzelbad ist bei den Wiener Metallrestauratoren bis heute eine traditionell bewährte Reinigungsmethode. Oft werden damit schon erstaunliche Erfolge erzielt, die ein stärkeres Eingreifen (z. B. abrasive Reinigungsmethoden) entbehrlich oder nur noch lokal begrenzt erforderlich machen. Mehr dazu in Kap. 5.1.1.

tafeln verwendet.[446] Konstantin Nedbal kümmert sich seit 1988 um Wartung und Pflege des Altars und macht jährlich genaue Aufzeichnungen zu Zustand und eventuellen Veränderungen.

Die Ergänzung von Fehlstellen im Email wurde mit Fachleuten des Bundesdenkmalamts diskutiert. *„Man kam zu dem Ergebnis, dass die Form der Grube für das Kunstwerk bestimmend sei und dass eine Ausfüllung mit gleichfarbigem Material keine im Sinne der Denkmalpflege unerlaubte Rekonstruktion darstelle."*[447] Nedbal verwendete eine enkaustische Füllmasse (ein mit Pigmenten eingetöntes Wachs), die es erlaubte, mit eigens dafür angefertigten Spachteln die Fehlstellen auf kaltem Weg farblich passend zu füllen. Die stellenweise ausgedünnte Feuervergoldung wurde mit einer „Ansiedevergoldung"[448] geschlossen, um eine Oxidation der freiliegenden Flächen zu verhindern.

Zur Montage der Emailtafeln auf dem neu angefertigten Holzträger verwendete man, um erneuten Verletzungen im Bereich des Befestigungslochs vorzubeugen, nun Schrauben statt Nägel. Es handelt sich um feuervergoldete Messingschrauben, deren Köpfe kreuzweise eingeschnitten wurden, um nicht den störenden Eindruck einer modernen Schraube zu vermitteln (Abb. 14).

1833 hatte man zur Ergänzung von fehlenden Ornamenträndern bemalte Messingstreifen befestigt, und im Jahr 1945 war das freiliegende Holz zwischen den Emailtafeln nur mit „Rauschgold"[449] kaschiert worden. Nedbal dagegen fertigte fehlende Ornament- und Schrifttäfelchen aus getriebenem Kupferblech mit Email und „echter" Feuervergoldung an (Abb. 15). *„Der Eindruck der montierten Emails ist nun ein außerordentlich prächtiger und wird nicht mehr durch Eisennägel und Messingfolien gestört."*[450]

Zykan bemerkte am Ende seines Berichts, dass die Restaurierung des Werkes von Nikolaus von Verdun über 18 Monate gedauert habe und mit größter Sorgfalt und Liebe durchgeführt worden sei. Diese Zeitspanne für die Restaurierung der von Nedbal gezählten 944 Einzelteile ist nicht verwunderlich, wenn man bedenkt, dass 83 feuervergoldete und 16 ornamentale Emailplatten neu angefertigt werden mussten. Wie bereits erwähnt, befinden sich die bemalten Tafeln der Altarrückseite heute getrennt vom Emailaltar, der sich bei den Reliquien des Heiligen Leopold in der Leopoldskapelle befindet, im Stiftsmuseum von Klosterneuburg, das im Jahr 2006 neu eingerichtet wurde. Auf der

446 Gespräch mit Konstantin Nedbal, 03.04.2009.

447 Zykan, Die Restaurierung und Wiederaufstellung des Verduner Altars, 1951, S. 10.

448 Diese auch „Kontaktvergoldung" genannte Methode ist eine veraltete Variante der galvanischen Vergoldung. Die Spannung zur Abscheidung des in einem cyanidischen Bad gelösten Goldes wird nicht durch eine äußere Stromquelle, sondern durch den Kontakt mit einem unedleren Metall erzeugt. Der auf diese Weise erzielte Edelmetallüberzug ist sehr dünn und besitzt nur dekorativen Charakter.

449 Rauschgold bezeichnet eine Messingfolie zur Goldimitation.

450 Zykan, Die Restaurierung und Wiederaufstellung des Verduner Altars, 1951, S. 10.

Rückseite der Tafelmalereien kann man die Aussparungen, an denen ursprünglich die Emailtafeln befestigt waren, in Augenschein nehmen.

Bei der Restaurierung konnte anhand der alten, rückseitigen Bezifferung bestimmt werden, welche Emailtafeln eine spätere Hinzufügung sind und wie ihre ursprüngliche Reihung war.[451] *„[…] Die von Goldschmied Nedbal in sachgemäßer und taktvoller Art durchgeführte Restaurierung des Emails bot eine willkommene und für lange Zeit nicht wiederkehrende Gelegenheit zur Prüfung der Rückseiten der einzelnen Schmelzplatten. Dabei wurden Funde gemacht, die für die Rekonstruktion der ursprünglichen Amboform, für die Erkenntnis des Wesens und der Herkunft des Künstlers Nikolaus und für die Erhaltungsgeschichte des Werkes von größter Bedeutung zu sein scheinen*[452]

Der Kunsthistoriker Helmut Buschhausen veröffentlichte 1980 in seinem Buch über den Verduner Altar[453] im Anhang auch eine Dokumentation der Restaurierungsarbeiten der Jahre 1949–1951. Er bedankt sich in seinem Vorwort ausdrücklich bei Otto Demus für die Bereitstellung des Archivmaterials. Im Zuge seiner Arbeit hat Buschhausen in verdienstvoller Weise die an verschiedenen Orten aufbewahrten Informationen zur damaligen Restaurierung zusammengeführt. Seine Aussagen *„[…] können sich leider nicht auf einen Restaurierungsbericht stützen – an Dokumentation existieren nämlich nur die beiden Pläne von den Rückseitenmarkierungen und den Nummerierungen der Photos – sondern sie resultieren aus einem Vergleich aller Fotodokumentationen vor und nach der Restaurierung von 1949–1951 mit den beiden Plänen; sie sind also als Ergänzung zu den beiden bereits veröffentlichten Tätigkeitsberichten von O. Demus und J. Zykan zu werten“.*[454] Es existieren zwei unterschiedliche schematische Pläne der damaligen Restaurierungskampagne. Einer stammt von Otto Nedbal, der die Anordnung der Platten, Besonderheiten auf den Rückseiten, seine Ergänzungen und die Restaurierung dokumentiert. Ein zweiter wurde vom Bundesdenkmalamt als Plan zur Fotodokumentation angelegt. Buschhausen, der sich mit der Restauriergeschichte des Altars sehr genau befasst hat, beklagt jedoch, dass beide Pläne wegen ihrer Unvollständigkeit wenig hilfreich seien und dass auch bei dieser jüngsten Restaurierung keine vollständige Abbildung der Rückseiten erstellt wurde.

Otto Nedbal war allein mit der Durchführung der Maßnahmen, jedoch nicht mit der Ausarbeitung des restauratorischen Konzepts und der Dokumentation betraut. Er wird in der Publikation von Demus[455] als der durchführende Goldschmied genannt, also als der Handwerker, der die Vorgaben des Denkmalamtes umsetzte. Die Ergänzung der Fehlstellen wurde ausgehend vom Denkmalamt mit Fachleuten diskutiert. Nur die Ent-

451 Röhrig, Der Verduner Altar, 1955, S. 39.
452 Demus, Neue Funde an den Emails des Nikolaus von Verdun, 1951, S. 13.
453 Buschhausen, Der Verduner Altar, 1980.
454 Ebenda, S. 134.
455 Demus, Neue Funde an den Emails des Nikolaus von Verdun, 1951, S. 13 ff.

wicklung der Ergänzungsmasse auf Wachsbasis scheint ein Beitrag Nedbals gewesen zu sein.[456] Floridus Röhrig spricht bei Erscheinung seines Buches über den Verduner Altar aus dem Jahr 1955 vom Goldschmiedemeister und Emailleur *„Prof.“* Otto Nedbal,[457] da Nedbal zu dem Zeitpunkt bereits die Emailklasse an der Angewandten leitete.

Auch fällt auf, dass der Bericht über die Restaurierung vom Landeskonservator Josef Zykan allein verfasst wurde und der ausführende Restaurator weder als Koautor auftritt noch zitiert wird.[458] Materialtechnische und kunsthistorische Fragen, wie z. B. die Deutung der Rückseitenmarkierungen, waren aus dem Arbeitsbereich Nedbals komplett ausgegrenzt. Als ausführender Restaurator hatte er nicht die Aufgabe, die sich dem heutigen Restaurator stellen würde: die Ausarbeitung eines Restaurierkonzeptes unter selbstverantwortlicher Hinzuziehung von Fachleuten zur Diskussion der Methodik sowie die Zusammenführung von naturwissenschaftlichen, (handwerks)technischen und kunsthistorischen Erkenntnissen.[459] Besonders der Bereich der exakten, ausführlichen Dokumentation scheint im damaligen Berufsbild noch wenig verankert gewesen zu sein und ist vom Bundesdenkmalamt auch nicht gefordert worden. Es gibt beispielsweise keine Auskünfte zur genauen Zusammensetzung der eingesetzten Ergänzungsmasse für das Email.[460]

Katrin Janis greift diese Thematik in ihrer Dissertation über Restaurierungsethik auf und geht auf den Wandel der Stellung des Restaurators parallel zur Verwissenschaftlichung der Restaurierungsdisziplin ein. Eine untergeordnete Stellung der Restauratoren war bis in die 1970er-Jahre übliche Praxis und konnte sich an manchen großen Museen bis heute halten. Der Kunsthistoriker und Restaurator Johannes Taubert (1922–1975) vertrat die Ansicht, dass die Restaurierungsentscheidung im Idealfall zusammen mit dem Kunsthistoriker/Kurator zu treffen sei. Letzterer *„solle auch für eine angemessene Dokumentation und Veröffentlichung sorgen“*.[461] Auch Cesare Brandi sah in den 1970er-Jahren

456 Zykan, Die Restaurierung und Wiederaufstellung des Verduner Altars, 1951, S. 10.

457 Röhrig, Der Verduner Altar, 1955, S. 23.

458 Zykan, Die Restaurierung und Wiederaufstellung des Verduner Altars, 1951, S. 6 ff.

459 Manfred Koller merkt dazu an, dass für Ergänzungen wie im Fall des Verduner Altars nur eine reversible Methode infrage gekommen sei und Wachs dazu seit Langem bewährt war. Nur die genaue Zusammensetzung sei schließlich die Aufgabe des Restaurators gewesen. Die Arbeiten Nedbals seien über Auftrag und Finanzierung des Bundesdenkmalamtes als kunsthistorisch angeleitete Restaurierung durch Otto Demus, Byzantinist und Präsident des Bundesdenkmalamtes, und Josef Zykan, zuständiger Landeskonservator und Leiter der amtlichen Restaurierungswerkstätten, erfolgt. Beide hätten wesentlichen Einfluss auf die primär konservatorisch ausgerichtete Restaurierungsmethodik genommen, in die Nedbal in der Folge dieser Kooperation „hineingewachsen“ sei. Schriftliche Anmerkung von Manfred Koller, September 2009.

460 Brief von Helmut Buschhausen an die Autorin, 04.06.2008.

461 Janis, Restaurierungsethik, 2005, S. 46 f.

den Restaurator noch nicht in der Rolle des Entscheidungsträgers.[462] Der Kunsthistoriker Carlo Giulio Argan (1909–1992), ein guter Freund Brandis, erörterte 1938 seine moderne Auffassung von Restaurierung, die dann auch in der Ausbildung am 1939 gegründeten „Istituto Centrale del Restauro" (dessen erster Direktor Brandi war), zur Anwendung kommen sollte: *„[…] eine Tätigkeit, die früher von Künstlern ausgeübt wurde […] heute als Aufgabe spezialisierter Techniker angesehen wird, die von Wissenschaftlern angeleitet und überwacht werden."*[463] Manfred Koller[464] betrachtet die 1970er-Jahre als Wendepunkt der in Österreich seit Riegl und Dvorak bestehenden Praxis, nämlich der von Kunsthistorikern und Denkmalpflegern *„wissenschaftlich angeleiteten Restaurierung"*.[465] Erst durch die Einrichtung eines modernen Studiums der Konservierung und Restaurierung, in dem das wissenschaftliche Arbeiten praktiziert und die geistes- und naturwissenschaftliche Kompetenz ausgebildet wird, erreichte der Restaurator die Position, mit seinen fachverwandten Kollegen auf Augenhöhe argumentieren zu können.

4.1.2 Otto Nedbal als Leiter der Emailklasse 1952–1964

Otto Nedbal, ein ehemaliger Schüler von Adele von Stark, die wie bereits erwähnt in ihrer Emailklasse nebenbei auch schon restauratorische Tätigkeiten durchgeführt hatte, übernahm im Oktober 1952 die Meisterklasse für Emailarbeiten als „lehrbeauftragter Leiter". Erst zu seiner Emeritierung 1973 wurde ihm der Titel eines ordentlichen Hochschulprofessors verliehen. Nach dem Tod Adele von Starks im Jahr 1923 hatten zunächst Josef Hoffmann und von 1936 bis 1946 Eleonora Zanoskar die Klasse geleitet. Aus der Zeit vor und während des Zweiten Weltkrieges gibt es leider wenige Informationen. In den Jahresberichten wurde von der Entwicklung neuer Emaildesigns mit besonderer

---

462 Ebenda.

463 Schädler-Saub, Cesare Brandis Theorie der Restaurierung, ihre historische Bedeutung und ihre Aktualität, 2006, S. 21.

464 Manfred Koller ist durch sein stetiges Engagement, seine zahlreichen Veröffentlichungen und Vorträge im Bereich Kunstgeschichte, Denkmalpflege und Restaurierung weit über Österreichs Grenzen hinaus bekannt. Er wurde 1941 in Wien geboren, absolvierte 1959–1972 das Studium der Konservierung und Technologie an der Akademie der bildenen Künste Wien und das Studium der Kunstgeschichte und klassischen Archäologie an der Universität Wien. 1962–1965 war er Assistent an der Meisterschule für Konservierung und Technologie an der Akademie der bildenen Künste Wien. Seit 1965 war er Restaurator und von 1980 bis 2005 Leiter der Abteilung Konservierung des österreichischen Bundesdenkmalamtes. Manfred Koller ist seit 1973 Herausgeber der Restauratorenblätter, von denen bisher 28 Bände erschienen sind, und war von 1972 bis 1992 österreichischer Delegierter beim „International Centre for the Conservation and Preservation of Cultural Property" (ICCROM). Er ist Ehrenmitglied des „International Institute for Conservation" (IIC), dessen österreichische Sektion er seit 1999 leitet. E-Mail-Auskunft von Manfred Koller, 06.05.2010.

465 Koller, Amtswerkstätten in der (Zeit-)Krise?, 2002, S. 60.

opalisierender Farbwirkung berichtet.[466] Zwischen 1946 und 1952 war das Atelier nicht besetzt.

Bezeichnend ist, dass Nedbal sich bereits bei seiner Bewerbung für die Leitung der Emailklasse auf seine bedeutenden restauratorischen Referenzen berief.[467] In den Jahren 1952–1963 unterrichtete er in der Emailwerkstätte, die zur Abteilung für Kunsthandwerk und industrielle Entwürfe gehörte, 72 Studierende, von denen 32 als ordentliche Hörer bei ihm gemeldet waren. 15 Studierende legten ihr Diplom in der Emailklasse ab.[468] Der Unterricht umfasste verschiedene Emailtechniken wie Maleremail, gelegtes und gesiebtes Email, Cloisonnéarbeit für Bilder und Schalen sowie alle Einführungsarbeiten für Anfänger. Mit den Studenten unternahm Nedbal regelmäßig Führungen ins Museum für angewandte Kunst und nach Klosterneuburg, um dort den Verduner Altar und die Schatzkammer zu besichtigen. Es wurden Gefäße, Dosen, Vasen, Tassen, Schalen und Bilder angefertigt. Nedbal zählte in den Jahresberichten regelmäßig die Anzahl der Emailbrände auf. So entstanden bei jährlich zwischen 48 bis 78 Bränden 22 bis 102 Objekte.[469]

Aus den in den Jahresberichten angeführten sonstigen Leistungen Nedbals ist ersichtlich, dass er auch neben seiner Professur beachtlich viele Restaurierungen sehr bedeutender Goldschmiedeobjekte sowie Neuanfertigungen durchführte. Im Jahr 1952/53 nannte er die Neuanfertigung eines Hirtenstabs mit Gruben- und Zellenschmelz in Silber für den Bischof von Belgrad, für den burgenländischen Bischof eine feuervergoldete Grubenschmelzplatte aus Kupfer für einen Gebeinschrein sowie ein Bischofskreuz und ein Pektorale. Für das Stift Klosterneuburg erwähnte er die Restaurierung eines Reliquienschreins und dazu die Anfertigung einer feuervergoldeten Grubenschmelzplatte und die Restaurierung eines Kapitelkreuzes. Auch das Museum für angewandte Kunst nahm seine Dienste in Anspruch: Er restaurierte einen Prunkpokal mit Perlmutter und Silber aus dem 15. Jahrhundert. Im folgenden Studienjahr nannte er neben seiner Klassentätigkeit die Anfertigung eines Hirtenstabs mit Grubenschmelz, diverse Emailarbeiten, Orden, einen Reliquienschrein und den Beginn der Restaurierung des Zinntaufbeckens aus dem Jahr 1567 in Steyr. Dazu verfasste er eine Abhandlung über die vermutliche Entstehung der Zinnpest und deren Verhütung. Auch 1954/55 war Nedbal laut Jahresbericht vielerorts tätig. Er fertigte ein Brustkreuz mit Email mit Kette aus Gold und ein Modell für einen Dachvogel für die Menagerie in Schönbrunn an. Ferner begann die Restaurierung am Hauptaltar der Votivkirche in Wien. Die Restaurierung am Zinntaufbecken in Steyr wurde erst 1956 beendet. Ferner erstellte er einen Kostenvoranschlag für die

466 Universität für angewandte Kunst, Sammlung und Archiv, Jahresbericht 1936/37.
467 Mautner-Markhof, Meisterklasse für Restaurierung und Konservierung, 1991, S. 334 f.
468 Universität für angewandte Kunst, Sammlung und Archiv, Personalakte Otto Nedbal, Lebenslauf, 1963.
469 Universität für angewandte Kunst, Sammlung und Archiv, Jahresberichte 1953–1963.

Restaurierung des Dreikönigsschreins in Köln. Der Auftrag wurde aber anderweitig vergeben. 1955/56 fertige Otto Nedbal ein Bischofskreuz mit Kette in Gold an und machte Entwürfe für ein Wahrzeichen der neuen Globus-Verlagsdruckerei. In den folgenden Jahren folgten Entwürfe und Ausführungen von Kirchengeräten und profane Arbeiten für die ukrainische Kirche in Frackville (USA), für das Stift Göttweig, den Österreichischen Wirtschaftsbund und ein Mitglied der Bundesregierung. 1958/59 war er mit der Neuanfertigung eines Kusskreuzes aus feuervergoldetem Silber mit Emailplaketten für das griechisch-katholische Zentralpfarramt St. Barbara in Wien und der Restaurierung der Messerermonstranz für die Ausstellung „Gotik in Niederösterreich" beschäftigt. In den Jahren 1957–1960 erfolgte die Restaurierung des gotischen Reliquienkreuzes von Stift St. Paul im Lavanttal.[470] 20 Jahre später erhielt er den Auftrag, eine Kopie davon anzufertigen.[471]

1959/60 fertigte Nedbal erneut für die griechisch-katholische Kirche St. Barbara in Wien einen Kelch mit Standpatene an. 1960 begannen die Restaurierungsarbeiten am Schrein des heiligen Altmann im Stift Göttweig aus dem Jahr 1688, die bis 1963 andauerten.[472] Währenddessen erfolgte die Restaurierung des berühmten Corviniuspokals aus Wiener Neustadt aus dem Jahr 1471. Im Jahr 1961 begannen die Arbeiten am Rupertikreuz aus dem Domschatz zu Salzburg (Bischofshofen, 8.–9. Jahrhundert), die 1963 beendet wurden.

Veröffentlicht wurden von Nedbal in dieser Zeit Beiträge über das St. Pauler Reliquienkreuz und über das Zinntaufbecken zu Steyr in „Unica Austriaca"[473] sowie nochmals über das große Reliquienkreuz zu St. Paul in „Hundert Wunder aus Österreich".[474] Ferner erwähnt Nedbal in seinen Jahresberichten ein Exposé für Amerika über den Beginn der Emailarbeiten in Wien. 1961 nahm er an der Ausstellung der Handelskammer in Linz mit dem Titel „Glas im Bau" teil. 1963 und 1964 bot Nedbal in Linz Kurse für Emailarbeiten, Filigran und Kettenherstellung an der Bundeskammer der gewerblichen Wirtschaft in Oberösterreich an.[475]

---

470 Ebenda.

471 Gespräch mit Konstantin Nedbal, 12.08.2009.

472 Eine erneute Restaurierung des Schreins am Institut für Konservierung und Restaurierung der Universität für angewandte Kunst wurde im Jahr 2001 abgeschlossen.

473 Nedbal, Das große Reliquienkreuz des Stiftes St. Paul, 1959, S. 109 ff., und Nedbal, Das Zinntaufbecken in der Stadtpfarrkirche zu Steyr, 1960, S. 131 ff.

474 Paschinger, Hundert Wunder aus Österreich, 1960, S. 96 f.

475 Universität für angewandte Kunst, Sammlung und Archiv, Jahresberichte 1953–1963.

4.2 Meisterklasse für Restaurierung unter der Leitung Otto Nedbals 1964–1974

Wie zu Beginn dieses Kapitels bereits erwähnt, war nach dem Zweiten Weltkrieg die Einrichtung einer Werkstätte für Gemälderestaurierung nicht geglückt. Stattdessen zeichnete sich die Umstrukturierung der Emailklasse zu einer Klasse für Metallrestaurierung ab. Dass dieses Vorhaben erfolgreicher umzusetzen war, lag wohl daran, dass es eine solche Ausbildung in Österreich im Gegensatz zur Gemälderestaurierung, welche bereits seit den 1930er-Jahren an der Akademie der bildenden Künste angeboten wurde, noch nicht gab. Zudem sei vonseiten der Kirche die Einrichtung einer Metallrestaurierung sehr unterstützt worden.[476] Auf dieser Basis der gegenseitigen Ergänzung fußt bis heute die Kooperation der beiden österreichischen universitären Ausbildungsstätten im Bereich Restaurierung, der Akademie der bildenden Künste und der Universität für angewandte Kunst in Wien.[477] Die restauratorische Tätigkeit Nedbals während seiner Zeit als Leiter der Emailklasse (vgl. voriges Kap.) beweist, dass es einen großen Bedarf an Metallrestauratoren gab. Seine Erfahrung und sein Ansehen bei den Auftraggebern machten ihn zum idealen Begründer der Metallrestaurierungsklasse.

Zur Hundertjahrfeier des Bestehens der Kunstgewerbeschule im Jahr 1968 und anlässlich einer neuen Hochschulverfassung wurde im Jahr 1973 eine Festschrift herausgegeben. Die einzelnen Meisterklassen der 1970 von „Akademie für angewandte Kunst" in „Hochschule für angewandte Kunst" umbenannten Ausbildungseinrichtung wurden darin vorgestellt. Der damals bereits über 65-jährige Otto Nedbal gab einen kurzen Abriss über Anforderungen und Ziele seiner im Jahr 1964 neu gegründeten „Meisterklasse für Restaurierung und Konservierung einschließlich Technologie für Kunstwerke in Goldschmiede-, Glas- und Emailarbeiten".[478] Im Anschluss an diese Einführung wurden zwei Studentenarbeiten in Bild und Text präsentiert. Es handelt sich um eine Kopie eines byzantinischen Zellenschmelzes und die Restaurierung eines barocken Kelches. Der von Otto Nedbal gesetzte Anforderungskatalog an eine aus seiner Sicht ideale Restauratorenausbildung soll nun im Folgenden in seiner Gesamtheit zitiert werden:

---

476 Gespräch mit Christa Angermann, 06.07.2007.

477 Auch mit der Berufung Hubert Dietrichs an die „Meisterklasse für Restaurierung und Konservierung" und der damit verbundenen Einrichtung einer Gemälderestaurierungsklasse an der Universität für angewandte Kunst im Jahr 1980 wurde dieser Vorsatz der gegenseitigen Ergänzung nicht fallen gelassen. Die Restaurierungslehre an der Akademie folgte den von Helmut Kortan modernisierten Grundsätzen Eigenbergers, wohingegen Dietrich der Tradition Josef Hajsineks verpflichtet war. Aus: Vortragstext zur AdR-Tagung, Christa Angermann, Die Ausbildung zum Restaurator für Objekte aus Metall in der Meisterklasse für Restaurierung an der Hochschule für angewandte Kunst in Wien, Wien, September 1990.

478 Hochschule für angewandte Kunst, Zum hundertjährigen Bestand, 1973, S. 11.

„Durch die Schaffung der Meisterklasse für Restaurierung und Konservierung wurde einer kulturellen Forderung nach der Erhaltung alter Kunstgegenstände – sei es zum neuerlichen Gebrauch, sei es zu musealen Zwecken - Rechnung getragen. Neben dem Werkstättenbetrieb wird die Technologie für Kunstwerke in Goldschmiede-, Metall-, Glas- und Emailarbeiten betrieben. Die Restaurierwerkstätte befaßt sich mit sämtlichen metallischen Techniken. Edelmetalle werden ebenso bearbeitet wie Kupfer, Eisen und Stahl; an Hand der zu restaurierenden Gegenstände wird der Hörer auch mit alten Metalllegierungen sowie der Kombination mit fremden Materialien wie Holz, Glas, Email und ähnlichem, vertraut gemacht. Der Unterricht wird direkt am Original durchgeführt; so wird der Studierende unmittelbar mit allen Problemen der Materie konfrontiert. Er muß die Fähigkeiten und das Können eines Goldschmiedes und eines Metallbildners besitzen, ebenso die technologischen Formen des Metalls und das Wissen um die Arbeitsweisen der einzelnen Stilepochen beherrschen. Er muß verstehen, mit welchen Ornamenten ein Gegenstand ergänzt werden kann, welche Materialien und Techniken in der betreffenden Stilepoche angewendet wurden; oft bringt auch erst das Wissen um die Entstehungsgeschichte des Gegenstandes die Lösung für eine stilgerechte Bearbeitung mit sich.

Diese Feststellung führt uns zum zweiten und vielleicht wichtigeren Aspekt des Restaurierens, nämlich der richtigen charakterlichen Einstellung des Studenten. Hingabe, Ausdauer, Durchhaltevermögen und Respekt vor der Tradition und dem Gegenstand als deren sichtbarem Ausdruck müssen neben künstlerischer Begabung und manueller Geschicklichkeit vorhanden sein. Die Unterordnung des Restaurators unter die fremde, zeitlich weit zurückliegende Arbeit, die Selbstentäußerung in dem Bemühen um das Werk eines anderen bedarf einer inneren Haltung, zu der dieses Studium ebenso hinführen will wie zur technischen Vollendung.“[479]

Vorrangiges Ausbildungsziel war demnach das Erlernen metallverarbeitender Techniken in möglichst großer Perfektion und daneben die Vermittlung von theoretischem Wissen in Kunstgeschichte und Metalltechnologie, um bei Restaurierungen stilistisch und technologisch passende Ergänzungen und Rekonstruktionen vornehmen zu können. Erstaunlich ist, dass ihm die „charakterliche Einstellung“ der Studierenden am wichtigsten erschien. Sie sollten dazu fähig sein, ihre künstlerische Begabung und ihr Geschick dem historischen Objekt unterzuordnen. Im heutigen Anforderungsprofil an den angehenden Restaurator, welches auf der Internetseite des Instituts nachzulesen ist, finden sich durchaus noch Parallelen dazu. Wie auch heute wurde die Arbeit am Original als wichtiger Bestandteil des Studiums eingestuft, was damals jedoch tatsächlich erst in den fortgeschrittenen Semestern praktiziert wurde. Im jetzigen Studium jedoch konsequent umgesetzt, zeichnet diese Tradition die österreichische Restauratorenausbildung

479 Hochschule für angewandte Kunst, Zum hundertjährigen Bestand, 1973, o. A.

im internationalen Vergleich aus. Auch der heutige Studierende soll sowohl handwerkliche und künstlerische Fähigkeiten besitzen, sich aber auch deutlich mehr als zu Nedbals Zeiten mit den theoretischen Fächern der Natur- und Geisteswissenschaften auseinandersetzen. Diese Ausgewogenheit von Theorie und Praxis stellt einen wichtigen Aspekt des Studiums dar. In der aktuellen Restauratorenausbildung wird desgleichen mehr Wert darauf gelegt, Tendenzen in der Methodik und Ethik der Konservierungswissenschaften aufzugreifen. Nedbals Meisterklasse dagegen scheint, vielleicht auch bedingt durch ihre tatsächliche Einzigartigkeit in den 1960er-Jahren, relativ autonom gearbeitet zu haben. Damals noch nicht bewusst wahrgenommene Bereiche der Restaurierung bilden heute Schwerpunkte in der Ausbildung: präventive Konservierung, Sammlungsbetreuung und Objektpflege. Eine weitere Neuerung ist das Training von Kommunikations- und Präsentationsfähigkeiten. Denn es reicht im heutigen Berufsleben nicht mehr aus, ein guter Konservator-Restaurator zu sein, seine Arbeit aber nicht kommentieren zu können.[480]

Erstaunlich ist, dass in den 1970er-Jahren die seit 1964 bestehende akademische Ausbildungsstätte für Metallrestaurierung weder vom Bundesdenkmalamt noch von der Sektion der Restauratoren der Berufsvereinigung bildender Künstler Österreichs[481] wirklich wahrgenommen wurde. Anlässlich der Wiener Festwochen wurde vom 6. Mai bis 24. Juni 1973 eine Ausstellung „Rettung von Kunstwerken“ von der Sektion der Restauratoren der Berufsvereinigung bildender Künstler Österreichs im Schloss Schönbrunn veranstaltet. Die damals schon seit neun Jahren bestehende Meisterklasse für Metallrestaurierung trat nicht in Erscheinung und wurde auch nicht erwähnt. Franz Walliser, freiberuflicher Wandmalereirestaurator und Leiter der Sektion der Restauratoren in der Berufsvereinigung, erläuterte zu Beginn des zur Ausstellung erschienenen Begleitbands die Ausbildungssituation in Österreich: *„Die Schule für Restauratoren an der Wiener Akademie für bildende Künste sorgt für die Ausbildung der Fachkräfte. Außerdem führt die praktische Betätigung in den verschiedenen Restaurierungswerkstätten der Museen, des Bundes- und des zuständigen Landesdenkmalamtes sowie der Restaurierabteilung der Handschriftensammlung der Österreichischen Nationalbibliothek die Fachausbildung weiter. Auch die Praxis bei einem tüchtigen Fachkollegen ermöglicht die Fortbildung. Die Forschungstätigkeit in den Werkstätten des Bundesdenkmalamtes soll den Restauratoren bei schwierigen Fällen Hilfe bieten. Innerhalb der Berufsgruppe ist auch ein Gedankenaustausch geplant, um Fragen der Restauriertätigkeit zu überprüfen.“*[482] Als einzige akademische Restauratorenausbildung war demnach die an der Akademie der bildenden Künste allgemein bekannt. Auch Manfred Koller, der in genanntem Begleitband über „Österreichs Restauratoren

480 Universität für angewandte Kunst Wien, Institut für Konservierung und Restaurierung, Studium (27.11.2009), URL: http://angewandte.uni-ak.ac.at/restaurierung/studium

481 Erst im Jahr 1985 wurde der eigenständige Österreichische Restauratorenverband gegründet.

482 Walliser, Sinn und Zweck der Ausstellung, 1973, S. 15.

in Geschichte und Gegenwart" schrieb, erwähnte die junge Metallrestaurierungsklasse nicht. Helmut Kortan, bis 1986 Professor der Meisterschule für Konservierung und Technologie an der Akademie der bildenden Künste, informierte im Ausstellungsband über die Ausbildung des Restaurators und den Wandel der Anforderungen. Schon unter Eigenberger, der in den 1930er-Jahren die Studienrichtung Restaurierung an der Akademie einrichtete, *„wurden fallweise neben der Gemälde- und Plastikrestaurierung Kulturgegenstände aus anderen Bereichen bearbeitet, wenngleich sie nicht zum regelmäßigen Ausbildungsprogramm gehörten […]"*.[483] Die Metallrestaurierungsklasse an der Angewandten nannte er ebenfalls nicht.

Es ist unklar, was die Gründe für das Negieren der Metallrestaurierungsklasse sind. Christa Angermann[484] vermutet, dass es zum einen nicht Nedbals Naturell entsprach, sich zu präsentieren und öffentlich Werbung zu machen.[485] Dies deckt sich auch mit der Aussage Manfred Kollers, der in der Mitte der 1960er-Jahre Otto Nedbal kennengelernt hat. Dieser pflegte demnach keine Kontakte zu anderen Restauratoren und konzentrierte sich bei seinen Aufträgen auf sakrales Gerät. Im Metallsektor hätte es seit der Nachkriegszeit aber auch das drängende Thema der Außenplastiken und -bronzen gegeben. Diese Problematik sei vom Bundesdenkmalamt in Kooperation mit Viktor Hammer (1882–o. A.)[486] und in Zusammenarbeit mit den „Vereinigten Wiener Metallwerken"[487] bearbeitet worden.[488]

Ein anderer Grund könnte sein, dass die junge Ausbildungsstätte damals von den alteingesessenen Akademierestauratoren durchaus noch mit Skepsis und als wachsende Konkurrenz betrachtet wurde.[489] Koller hält dies jedoch für unwahrscheinlich, denn die Akademie hätte im Metallschwerpunkt ohnehin nicht konkurrieren können. Vielmehr soll es bei Otto Nedbals Metallrestaurierungsklasse an einer deutlicheren Abgrenzung zum Gürtlerei- und Goldschmiedehandwerk gefehlt haben.[490]

---

483 Kortan, Zur Ausbildung des Restaurators, 1973, S. 32.

484 Sie kannte Otto Nedbal aus der Zeit ihres Studiums und war ab 1976 Lehrbeauftragte in der Klasse für Metallrestaurierung, deren Leitung sie von 1989 bis 2001 innehatte.

485 Gespräch mit Christa Angermann, 19.07.2007.

486 Für seine Porträts bekannter Maler und Grafiker, ab 1913 Mitglied in der Wiener Secession; emigrierte 1939 in die USA. Aus: Vollmer, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, 1992, Bd. 15, S. 567. Zu seinem Todesjahr existieren im Internet verschiedene Angaben (1962, 1967, 1968).

487 Das verstaatlichte Unternehmen stellte Schweiß- und Lötstoffe, Metallwaren und Gießereiprodukte her. Aus: Mathis, Big Business in Österreich, 1987, S. 49 f. Die Vereinigten Wiener Metallwerke waren in den 1950er-Jahren auch für Restaurierungen in der Wiener Kapuzinergruft herangezogen worden; vgl.: Wallner, Kapuzinergruft gefährdet, 1959.

488 Schriftliche Anmerkung von Manfred Koller, September 2009.

489 Gespräch mit Christa Angermann, 19.07.2007.

490 Schriftliche Anmerkung von Manfred Koller, September 2009.

Die Angst um die Aufteilung finanzieller Mittel hat wohl eine entscheidende Rolle gespielt. Dazu äußerte sich Helmut Kortan im Jahr 1984: *„Aber die Meinung des Referenten* [d. h. Kortans] *ist, dass allein aus diesen ökonomischen Gründen eine Errichtung von mehr Ausbildungsstätten in Österreich nicht zielführend erscheint. […] Die Ausbildung zum Restaurator kann, gemäß ihrer verantwortungsvollen Aufgabe, nur an einer Institution universitären Ranges und Charakters möglich sein, wo Kunst und Wissenschaft in breitestem Rahmen gepflegt werden, wo bei der Vielfalt und Unüberschaubarkeit der Materie dem Lehrenden und Lernenden die Entfaltungsmöglichkeit seiner Bildung, seiner Kenntnisse und Fähigkeiten optimal gegeben sind.“*[491]

4.2.1 Lehrinhalte im Vergleich zum heutigen Studium

In den 1960er-Jahren fand für die Studienbewerber eine für die gesamte damalige Hochschule für angewandte Kunst einheitliche Aufnahmeprüfung statt. Diese war im Gegensatz zu heute nicht nach den speziellen Erfordernissen der einzelnen Studienrichtungen ausgelegt. Nach Bestehen wurde von den Studienanfängern zunächst ein gemeinsames Grundstudium absolviert. Dieses dauerte ein bis drei Jahre und konnte entweder bei Prof. Gerhard Obsieger (1925–1972) oder Prof. Herbert Tasquil (1923–2008) besucht werden. Erst nach dem Grundstudium wurden die Hörer auf die Meisterklassen aufgeteilt. Bei Otto Nedbal wurden die Studierenden nun von Grund auf mit dem Material Metall und den Methoden zu dessen Verarbeitung vertraut gemacht. Seine damalige Studentin Hannelore Karl, die später selbst die interimistische Leitung der Metallrestaurierung übernehmen sollte, erinnert sich: Spielerisch sollten die neuen Studierenden aus einem verfilzten Knäuel Draht einzelne Drähte herausziehen und beobachten, ob sich das Material dehnt, dabei versprödet und wie man es durch Glühen und Rekristallisation wieder erweichen kann. Für folgende Fragen sollten die angehenden Restauratoren zuerst eine Antwort finden: Worin unterscheiden sich die verschiedenen Metalle und Legierungen im Verhalten voneinander? Wie viel an mechanischer Verformung lässt das Material zu?[492]

Die Studierenden verbrachten im Vergleich zu einem heutigen Restaurierungsstudium auch über das vorgeschriebene Maß an Selbststudium hinaus enorm viel Zeit bei der praktischen Arbeit. Vorlesungen wie Stilkunde, Kunstgeschichte, Chemie, Edelsteinkunde und das Aktzeichnen waren daher willkommene Abwechslung und wurden nicht

491 Kortan, Die Meisterschule für Konservierung und Technologie an der Akademie der bildenden Künste in Wien und ihre Vorläufer, 1984, S. 39.

492 Karl, Die Restaurierung an der Akademie für angewandte Kunst Wien in den 1960/70er-Jahren, 2009, S. 70.

als theoretisches Pflichtprogramm angesehen.[493] Das Hauptgewicht in der handwerklichen Ausbildung lag beim Kopieren von alten Zellenschmelzarbeiten (Abb. 16). Hierzu musste zwangsläufig ein Großteil der metallbearbeitenden Techniken, von der Blechherstellung bis zur Oberflächenveredelung, erlernt werden, dazu gehörten z. B. das Ziselieren, die Punzen- und die Drahtherstellung oder das Löten. Man übte sich auch in historischen Methoden, z. B. bei der Blech- und Drahtherstellung. Dazu diente beispielsweise als Rezeptbuch die „Diversarum artium schedula" des Theophilus Presbyter, bedeutender Quellentext zu mittelalterlichem Kunsthandwerk aus dem 12. Jahrhundert. Viel Zeit und Mühe wurde bei den Kopien auf die genaue Übereinstimmung der Farbtöne mit den alten Emails verwendet. Farbmuster und Probebrände mussten mühsam erstellt werden, was den Studierenden äußerst viel Geduld abverlangte. Dieser Schwerpunkt der Emailtechnik ist nicht nur durch den breit gefächerten Ausbildungseffekt zu erklären, sondern, wie bereits dargelegt, auch durch die Geschichte der Klasse.

Ebenso wurde die historische Technik der Feuervergoldung praktiziert. Diese Vergoldungstechnik, die der heute verwendeten galvanischen Vergoldung an mechanischer Beständigkeit und im optischen Eindruck überlegen ist,[494] wird heute nur noch sehr selten angewandt. Beim Abdampfen des Goldamalgams entweichen giftige Quecksilberdämpfe, weshalb hohe Sicherheitsauflagen erfüllt werden müssen. Um bei der Feuervergoldung eine ansehnliche Oberfläche zu erhalten, muss eine weitere historische Handwerkstechnik beherrscht werden: die Handpolitur mit Poliersteinen. Ein anderer Aspekt der handwerklichen Herangehensweise bei der Ausbildung war, dass die Studierenden besondere Ehrfurcht und Achtung vor dem Können der alten Meister und ihren Werken entwickeln sollten.

In der Restaurierung setzte Nedbal grundsätzlich auf bewährte Methoden und Materialien und warnte eindringlich vor dem Einsatz von neuen Kunststoffen (z. B. Epoxydharzen), da diese in ihrem Alterungsverhalten unberechenbar seien. Zinnlötungen waren als schlechte Reparatur, ähnlich wie seit jeher bei Goldschmieden, verpönt. Man musste bei einem derart „verpfuschten" Stück das Weichlot erst sehr mühsam rückstandslos entfernen, um anschließend eine mechanisch stabile und optisch makellose Hartlötung durchführen zu können. Anderenfalls würde sich das Zinnlot bei einer Hartlötung durch seinen niedrigen Schmelzpunkt auf gefürchtete Weise mit dem Grundmetall verbinden, was im Fachjargon als „Fressen" bezeichnet wird.[495] Bereits das Entfernen des Zinnlots

---

493 Im Anhang befindet sich das Vorlesungsverzeichnis aus dem Studienführer 1972/73 der Hochschule für angewandte Kunst Wien. Vergleicht man es mit dem heutigen Studienplan, wird deutlich, wie eingeschränkt das Angebot an theoretischen Fächern damals war.

494 Fachleute können eine Feuervergoldung von einer galvanischen Vergoldung anhand von Farbe und Tiefenwirkung unterscheiden.

495 Unter einer Lötung versteht man eine Verbindung metallischer Werkstoffe mithilfe eines geschmol-

durch Schaben oder durch den Einsatz von Salpetersäure kann dem Objekt schaden, indem es zerkratzt wird oder Legierungsbestandteile herausgelöst werden. Mit einer Hartlötung sind umfangreiche Eingriffe am Objekt verbunden. Zum Beispiel erfolgt die Entfernung der durch die Hitze am ganzen Objekt entstehenden, mehr oder weniger starken Oxidation durch anschließendes Einlegen in verdünnte Schwefelsäure. Das Objekt ist daher nach einer Hartlötung zwangsläufig „sauber“: Schmutz, Überzüge und Oxidationsprodukte sind unweigerlich verloren und müssen, damit das Stück nicht neu aussieht, anschließend mühsam imitiert werden.[496] Durch Hartlöten gehen außerdem größere Teile von eventuell vorhandener Vergoldung oder Versilberung verloren. Sofern es die Umstände zulassen, vermeidet man heute aufgrund der bekannten Nachteile, nämlich des Verlusts der ursprünglichen bzw. historisch gewachsenen Oberfläche und der metallografischen Information im Gefüge der Legierung, eine Hartlötung. Heute versucht man, wenigstens im musealen Bereich, sich durch Klebungen und spezielle Hilfs- und Unterstützungskonstruktionen zu helfen. Natürlich wird im speziellen Fall, z. B. wenn das Objekt in Funktion bleiben soll und hohe Stabilität erforderlich ist, eine Hartlötung notwendig sein. Doch dann befindet man sich nach heutiger Sichtweise eher im Bereich der Reparatur. Bei in Verwendung stehenden kunsthandwerklichen Objekten würde man deshalb nach aktueller restaurierethischer Vorstellung eine Rekonstruktion erwägen, um das originale Stück museal präsentieren zu können.

Im Gegensatz zu späteren Zeiten, als sich die Restaurierung in der Bäckerstraße und schließlich am Salzgries befand und vom Stammhaus räumlich getrennt war, bestand damals ein lebhafter Informationsaustausch zwischen den Studierenden der verschiedenen Meisterklassen. Die guten Kontakte bestanden schon durch das Grundstudium, als die Jahrgänge noch nicht getrennt waren. Otto Nedbal ermunterte die Studierenden auch ausdrücklich, privat in der Werkstatt gestalterisch zu arbeiten (Abb. 17 und 18). Auf diese Art und Weise konnten sie ihre handwerklichen und künstlerischen Fähigkeiten üben, Erfahrungen mit Edelmetallen sammeln (für die es in der Klasse kein Budget gab) und Kontakte zu Lieferanten und Handwerkern knüpfen.

zenen Zusatzwerkstoffes, welcher Lot genannt wird. Bei einer Weichlötung (= Zinnlötung) liegt der Schmelzpunkt des aus einer Zinnlegierung bestehenden Lots unter 450 °C und damit deutlich unter dem Schmelzpunkt der im Gold- und Silberschmiedebereich üblichen Edelmetalllegierungen. Bei einer Hartlötung liegt der Schmelzpunkt des Lots nur knapp unter dem Schmelzpunkt der Edelmetalllegierungen, also meist über 600 °C. Als Lot werden hier spezielle, niedrigschmelzende Silber- bzw. Goldlegierungen verwendet. Bei der Hartlötung muss das Objekt im Gegensatz zur Weichlötung eher großflächig erhitzt werden, diese ist aber wesentlich belastbarer und unauffälliger als eine Zinnlötung.

496 Zur künstlichen Patinierung im handwerklichen Bereich werden z. B. Schwefelleber oder Palladiumoxid verwendet. Die Höhen werden abschließend blankgerieben, um den gewünschten „Alterseffekt“ zu erzielen.

Nach etwaigen Sommerjobs befragt, gab Hannelore Karl[497] an, eher nicht im restauratorischen Bereich gearbeitet zu haben. Im Gegensatz zu den heutigen Studierenden, die die Semesterferien häufig nutzen, um sich Erfahrung und Geld vorwiegend durch die Mitarbeit bei größeren Restaurierungsprojekten zu verschaffen, jobbte sie im kunsthandwerklichen und grafischen Bereich. Sie fertigte bei der „Confiserie Altmann" Konfektschachteln und nahm an der Sommerakademie in Salzburg teil. Andere Studierende arbeiteten beispielsweise bei Goldschmieden, machten aber auch Praktika in Museen (z. B. Ödön Wagner im Louvre in Paris).[498]

1972 sollten die Studierenden ein Referat über Restaurierung bzw. die Aufgaben des Restaurators verfassen. Diese zur Einfühlung in die Denkweisen dieser Zeit sehr interessanten und unterhaltsamen Texte sind von den damaligen Studierenden zusammen mit ihren Semesterarbeiten am heutigen Institut am Salzgries verwahrt. Natürlich darf nicht vergessen werden, dass es sich bei den Verfassern zum Teil um noch unerfahrene Restauratoren handelte, die ihren Vorstellungen freien Lauf lassen sollten. Im Folgenden einige dieser Ansichten zum Thema Restaurierung:[499]

„Denn je höher im Rang und Wert ein Kunstwerk eingeschätzt wird, und je älter es ist, umso weniger sind Eingriffe erlaubt. […] Zwar läßt sich die Fehlstelle nach vorhandenen Resten oder durch Vergleich mit Kopien oder Fotos ergänzen, aber das Kunstwerk wird niemals seine ihm vormals eigene künstlerische Geschlossenheit wiedererlangen. Deshalb muß man, bevor man noch die praktische Arbeit des Restaurierens beginnt, wissenschaftliche Arbeiten, wie Quellenforschung, kunsthistorische, naturwissenschaftliche und technologische Untersuchungen durchführen. Alle diese Arbeiten verlangen vom Restaurator eine gediegene Ausbildung." Zu dieser Ausführung kann gesagt werden, dass Alter und Wertschätzung eines Objekts für die wissenschaftliche Herangehensweise des Konservators-Restaurators nicht von Bedeutung sein dürfen. Die Eingriffe haben mit denselben ethischen Grundsätzen zu erfolgen, gleich, ob es sich um relativ junges, technisches Kulturgut oder ein mittelalterliches Goldschmiedeobjekt mit ungleich höherem Marktwert handelt. Es ist heute immer Ziel, so wenige Eingriffe wie nötig zu tätigen, um den Erhalt für die Nachwelt so gut wie möglich zu gewährleisten. *„Meistens müssen sogar bei einem Stück verschiedene technische Mittel angewendet werden. Dadurch wird die Arbeit auch interessanter und die Eintönigkeit einer Massenerzeugung fällt weg. Denn es wird kaum vorkommen, daß man 10*

497 Hannelore Karl diplomierte 1971 bei Otto Nedbal und war Assistentin der Meisterklasse für Metallrestaurierung von 1974 bis 1984. Sie hatte zahlreiche Lehraufträge und schließlich eine Professur für Emailkunst an der Universität für angewandte Kunst Wien. Sie arbeitet heute als freie Email- und Schmuckkünstlerin sowie als Restauratorin. Seit mehreren Jahren ist sie erneut im Lehrkörper des Instituts für Konservierung und Restaurierung an der Universität für angewandte Kunst Wien tätig.

498 Gespräch mit Hannelore Karl, 03.12.2007.

499 Institut für Konservierung und Restaurierung, Salzgries 14, Ordner mit Semesterarbeiten, 1972.

Reliquien mit der gleichen Beschädigung bekommt." Der Erkenntnis, dass der Beruf des Konservators-Restaurators gerade deshalb so abwechslungsreich ist, weil es immer wieder neue Problemstellungen zu lösen gilt, ist dagegen wenig hinzuzufügen.

„Für mich bedeutet Restaurieren nicht nur das Reparieren alter Kunstgewerbegegenstände und das Hinzufügen verlorengegangener Teile, sondern vielmehr das Nachempfinden des gesamten Kunstwerks." Das Reparieren und Hinzufügen von verloren gegangenen Elementen mag diesem Verfasser wohl besonders Spaß gemacht haben; dass dies jedoch nicht gängige Ansichten in der damaligen Metallrestaurierungsklasse waren, beweist das nächste Zitat. Hier wird vom obersten Ziel der materiellen Erhaltung von Kunstwerken gesprochen, ohne unnötige Rekonstruktionen zu machen. Auch heute noch gültig ist der Ansatz, dass der kunstgewerbliche Gegenstand nie nur als reines Kunstwerk zu betrachten ist, sondern auch seine frühere Funktion erkennbar bleiben soll. *„Restaurierungsarbeit beschränkt sich ausschließlich auf die materielle Erhaltung von Werken verschiedenster Art, wobei von etwaigen unnotwendigen Rekonstruktionen abgesehen werden muß. […] Kunstgewerbliche Gegenstände sind Gebrauchsgegenstände, die künstlerisch durchgebildet sind, doch niemals ihren sinngemäßen Gebrauchswert verlieren dürfen.*"

4.2.2 Diplomarbeiten

Sämtliche Diplomarbeiten der Restaurierungsklasse befinden sich mit der fotografischen Dokumentation und den dazugehörigen Zeichnungen am Standort des heutigen Instituts für Konservierung und Restaurierung am Salzgries 14. Ab 1975 gibt es ein Zweitexemplar der Diplomarbeiten in der Universitätsbibliothek. Es handelt sich bei den frühen Exemplaren aber nur um Kopien des Textteils. Die für das Verständnis der Diplomarbeiten erforderlichen Fotografien und Zeichnungen der Objekte sind in den Duplikaten nicht enthalten.

Die wenigen Absolventen Otto Nedbals waren im Jahr 1969 Inga Binder-Schiel, Elvira Raymann und Ödön Wagner sowie 1971 Hannelore Karl (geb. Preiml). Das Diplom von Christa Angermann im Jahr 1974 wurde bereits unter Franz Hagenauer (1906–1986), dem damaligen Leiter der Meisterklasse für Metallgestaltung und interimistischen Leiter der Metallrestaurierung, und der Assistenz von Hannelore Karl vollendet. Die offizielle Zulassung zur „Ablegung der Akademie-Diplomprüfung" und das Dokument zur „Diplomaufgabe" von Inga Binder-Schiel befinden sich im Anhang.

Welchen beruflichen Werdegang Inga Binder-Schiel und Elvira Raymann eingeschlagen haben, konnte nicht eruiert werden. Erstgenannte soll öfter im Auftrag des Bundesdenkmalamtes restauriert haben.[500] Ödön Wagner ist unmittelbar nach dem Studien-

500 Schriftliche Anmerkung von Manfred Koller, September 2009.

abschluss nach Kanada ausgewandert und lebt dort als Galeriebesitzer und Restaurator.[501] Hannelore Karl war, wie bereits erwähnt, zehn Jahre Assistentin an der Meisterklasse für Metallrestaurierung. Daran anschließend, wie auch derzeit wieder, hatte sie zahlreiche Lehraufträge. Schließlich erhielt sie eine Professur für Emailkunst an der Universität für angewandte Kunst und arbeit als freie Email- und Schmuckkünstlerin sowie als Restauratorin. Christa Angermann arbeitete nach ihrem Studium als selbstständige Schmuckgestalterin, als freie Designerin für Lampen der Firma „Vest-Leuchten“ und 1981–1987 als Restauratorin der Sammlung für Plastik und Kunstgewerbe des Kunsthistorischen Museums Wien. Sie war der erste akademische Restaurator im Bereich Metall und Kunstgewerbe, der an einem österreichischen Museum angestellt worden war.[502] Bereits ab 1976 hatte sie einen Lehrauftrag an der Meisterklasse für Metallrestaurierung und wurde 1987 ebendort als Hochschulassistentin angestellt. Seit Herbst 2001 ist Christa Angermann leitende Restauratorin der Hofjagd- und Rüstkammer des Kunsthistorischen Museums Wien.

Aus den beiden nun im Folgenden als Beispiel angeführten Diplomarbeiten von Inga Binder-Schiel und Elvira Raymann wird ersichtlich, dass die handwerklichen Anforderungen damals hoch und die durchzuführenden Maßnahmen sehr umfangreich waren. Inga Binder-Schiel fertigte zur Präsentation ihrer schriftlichen und bildlichen Diplomunterlagen (Abb. 19) eine kleine Schachtel an. Die Fotos und Zeichnungen klebte sie auf Kartone, die für jedes Objekt eine eigene Farbe hatten. Ihre Aufgabe war die Konservierung und Restaurierung verschiedener sakraler und profaner Objekte, nämlich eines Kreuzpartikelreliquiars (15. Jh.), eines weiteren Kreuzpartikelreliquiars (um 1769), eines Buzogánys (Feldherrenstab aus Elfenbein und Silber, 1. Viertel 17. Jh.) und eine Rekonstruktion des Vorauer Schreins (12. Jh.). Die Unterlagen zur Rekonstruktion konnten leider nicht aufgefunden werden. Zu jedem der Objekte schrieb sie über Provenienz, kunstgeschichtliche Einordnung sowie Aufbau und Zustand.

Um dem Kreuzpartikelreliquiar aus dem Stift Klosterneuburg (vgl. Abb. 20) wieder sein *„ursprüngliches Aussehen zu geben und es so gut wie möglich vor weiteren Beschädigungen zu schützen“*, entfernte die Diplomandin alte Zinnlötungen. Deformierte Teile wurden rückgeformt, und anschließend wurde, *„wenn nötig“*, hart gelötet. Dass sie die Hartlötung weitestgehend vermeiden wollte, ist ein Beweis dafür, dass sie sich der Gefahren, die diese für ein Objekt bedeutet (vgl. Kap. 4.2.1), durchaus bewusst war.

Zur Sicherung und Wiederinstandsetzung des Buzogánys aus Elfenbein und Silber musste eine Neumontage vorgenommen werden. Um die Arbeiten besser durchführen zu können, wurde der Buzogány aus der Schatzkammer des Deutschen Ritterordens in

501 Artnet, Odon Wagner Gallery (2007), URL: http://www.artnet.com/Galleries/About.asp?G=&gid=1101&which=&rta=http://www.artnet.com

502 Schriftliche Anmerkung von Manfred Koller, September 2009.

Wien zerlegt. Es folgten die Abnahme von Oxiden, Verschmutzungen und alten Reinigungsmitteln, das Entfernen des Zinns, um anschließend hartlöten zu können, das Ergänzen der fehlenden und das Nachlöten der eingerissenen Akanthusblätter, die Ergänzung der abgebrochenen Splinte und Schraubstifte, das Ausbeulen des Korbes und des Knaufes und das Nachfassen mehrerer Steine. Mittels eines Rohres wurde eine stabilere Verbindung zwischen dem oberen, beweglichen Schraubring und dem Stift, der aus dem Elfenbeinstab herausragt, geschaffen. Auch der Elfenbeinstab musste gereinigt werden. Entgegen einem wichtigen heutigen Restaurierziel, dem Erhalt des gewachsenen Erscheinungsbildes, konnte die Diplomandin abschließend feststellen: *„Nach diesen Arbeitsvorgängen hat der Buzogány nun wieder sein ursprüngliches Aussehen.“*

Bei dem Kreuzpartikelreliquiar in Form einer Monstranz aus dem Diözesanmuseum Wien führte sie folgende umfangreiche Maßnahmen durch: Reinigung sowie Entfernung des Oxids und des Grünspans durch sorgsames Abwaschen im Seifenwurzelsud mit einer weichen Bürste, gründliches Entfernen der Zinnreste, um lose Teile, Risse und Brüche hart verlöten zu können, Ausbeulen des Fußes, Nachziselieren der eingedellten Profilierungen, Ergänzung der zwei ausgebrochenen Teile auf der Fußbasis, Ergänzen und Erneuern der Fassungen der Schmucksteine, Schrauben und Schraubenmuttern, Ergänzung der fehlenden Distanzröhrchen, Nachfassen der lockeren Steine, Planrichten der Verschlussplatte des Fußes, Ausrichten des Schraubstiftes und der Strahlen am Strahlenkörper und am Kranz, Reinigung und Glättung der Authentik des Kreuzpartikels (das lateinische Echtheitszertifikat wurde übersetzt), Reinigung des Glaskreuzes des Kreuzpartikels und seiner silbernen Fassung.

Elvira Raymann legte als schriftliche Diplomarbeit eine mit Schnur gebundene große Mappe vor. Ihre Aufgaben waren die Restaurierung eines tauschierten, syrischen Gefäßes aus dem Kunsthistorischen Museum Wien, die Restaurierung einer Reliquienmonstranz (17. Jh.), die Rekonstruktion eines Kreuzes (um 1160) und eines Bischofsstabs (19. Jh.), die Restaurierung einer Tischuhr (16./17. Jh.) und eines türkischen Buzogánys. Sie schrieb ebenfalls ausführlich über die Provenienz, die kunstgeschichtliche Einordnung sowie über Aufbau und Zustand der Objekte.

Beim tauschierten Gefäß entfernte die Diplomandin zunächst die Oxidschicht. Ferner brachte sie die Dellen an der unteren Bauchwölbung ohne Beschädigung der Ornamente zurück in die ursprüngliche Gefäßform. Sodann wurden Boden und Fuß durch vorsichtiges Bearbeiten ohne Verbindungsmittel aneinandergefügt (Abb. 21). Dabei wurden zuerst die von einem früheren unsachgemäßen Restaurierungsversuch stammenden Zinnstellen entfernt.

Die Reliquienmonstranz aus dem Diözesanmuseum wurde bei der Restaurierung in ihre Einzelteile zerlegt. Sodann mussten der Schmutz, die Oxidschichten und die Zinnreste entfernt werden. Die gebrochenen Stellen an den ziselierten Platten und an der

Fußverzierung wurden hartgelötet. Ferner wurde die Grundplatte ausgerichtet. Splinte, Schrauben und Stifte mussten erneuert und die fehlenden Verbindungen mit den Steinfassungen hergestellt werden. Nicht mehr in den Fassungen sitzende Steine wurden wieder eingesetzt. Abschließend konnte die Monstranz wieder zusammengebaut werden.

Zur Restaurierung des Bischofsstabes aus dem 19. Jahrhundert aus dem Stift Klosterneuburg wurden sämtliche Verzierungen abgeschraubt und der Nodus entfernt und zerlegt. Von den versilberten Teilen der Stabteile und der Krücke wurde die Oxidschicht entfernt. Hierauf musste ein Befestigungselement der Krücke hart angelötet werden. Dann wurden die Verzierungen befestigt, wobei die Rosettenteile zueinander in die richtige Lage gebracht und fixiert werden mussten. Sodann konnten die Nodusteile nach der Reinigung wieder auf den Fortsatz geschoben werden. Beim folgenden Arbeitsschritt wurden die Teile des Verbindungsstücks vom anhaftenden Zinn gründlich gesäubert und durch Hartlöten miteinander verbunden. Hierauf konnte das Verbindungsstück mittels einer Mutter an dem aus dem Nodus herausragenden Fortsatz befestigt werden.

Bei der Tischuhr aus dem Kunsthistorischen Museum Wien (Abb. 22) wurden zur Restaurierung der äußere Aufbau und das Gehäuse zerlegt und von Schmutz- und Oxidschichten sowie von Zinnresten einer früheren, unsachgemäßen Ausbesserungsarbeit befreit. Neue Drehteile wurden angefertigt, die notwendigen Hartlötungen durchgeführt und Verformungen durch Hämmern ausgeglichen. Zur Montage waren neue Nietverbindungen nötig.

Im Zuge der Diplomarbeit wurde außerdem ein türkischer Buzogány durch Zerlegen, Ausrichten und Strecken der Eisenseele und Neuvernietung restauriert.

Die Rekonstruktionsaufgabe im Rahmen dieses Diploms bestand in der Anfertigung eines Kreuzes. Gegeben waren vier nachträglich auf einem Holzkreuz montierte, vier auf sechs Zentimeter große Grubenschmelzplatten aus dem Maasgebiet. Sie sind auf die Zeit um 1160 datiert. Nach kunstgeschichtlicher Recherchearbeit und der Suche nach vergleichbaren Vorbildern in Technik und Darstellung im Museum für angewandte Kunst, dem Victoria & Albert Museum und dem British Museum konnte zur Rekonstruktion geschritten werden. Ein Kreuzkörper nach Art Godefroids de Huy, eines berühmten niederländischen Goldschmiedes und Emailleurs zu Mitte des 12. Jahrhunderts, sollte geschaffen werden und die Bereiche zwischen den vorhandenen Platten mit Emaildekorationen ausgefüllt werden. Die fehlende Ornamentik wurde an ein Altarkreuz aus dem British Museum in London angelehnt, das sehr ähnliche Darstellungen an den Kreuzesarmen besitzt (Abb. 23).

Bei der Auswertung der Diplomarbeiten fällt auf, dass zum Teil sehr starke mechanische Eingriffe an den Objekten durchgeführt wurden. Auf die Nachteile der Hartlötung an kunstgewerblichen Objekten wurde bereits im vorangegangenen Kapitel eingegangen. Es finden sich keine Beispiele dafür, dass die Demontage eines Objekts infrage ge-

stellt wurde. Offensichtlich wurde beim Zerlegen auch nicht davor zurückgeschreckt, Nietverbindungen, die schon per definitionem nicht zerstörungsfrei zu lösen sind, aufzubrechen. Das Auseinandernehmen von kunsthandwerklichen Objekten sollte aber immer reiflich überlegt sein, obwohl es auch Vorteile mit sich bringt. Belässt man ein Stück als Ganzes, ist schwer feststellbar, in welchem Zustand sich die verdeckten Bereiche befinden. Es ist zudem konservatorisch kaum zu verantworten, diese unsichtbaren Bereiche anders zu behandeln als die zugänglichen, nämlich nicht. Liegen die Einzelteile separat vor, kann auch mit völliger Sicherheit verhindert werden, dass Restauriermaterialien ungewollt in Zwischenräume eindringen, dort verbleiben und in Zukunft Schäden anrichten.

Die Demontage birgt aber auch viele Gefahren für ein Objekt, selbst wenn es herstellungstechnisch dafür ausgelegt zu sein scheint.[503] Schrauben, Nägel etc. werden beim Herausnehmen trotz größter Vorsicht oft verletzt oder brechen ab. Sehr häufig sind sie schon nahezu unlösbare Verbindungen mit den Einzelteilen eingegangen. Man wird außerdem trotz genauer Dokumentation nie in der Lage sein, jedes Teil genau in dieselbe Position zurückzubringen wie zuvor. Die Gewinde leiern beim Auf- und Zuschrauben aus, und der Halt von Nägeln z. B. im Holz wird schlechter. Spannungen innerhalb eines Objekts werden erst nach dem Zerlegen deutlich, und die verformten Einzelteile können anschließend nur mit größerer Anstrengung wieder zusammengefügt werden. Demontierte Teile laufen also Gefahr, beschädigt zu werden, verloren zu gehen oder nie wieder in ihre ursprüngliche Position zurückführbar zu sein. Besonderes Feingefühl des Restaurators ist außerdem bei kirchlichen Objekten geboten. Es ist seine Pflicht, die religiöse Bedeutung eines Objektes zu erhalten und zu achten.[504]

Bemerkenswert ist, dass es keinen Hinweis darauf gibt, dass die restaurierten Diplomobjekte abschließend lackiert worden wären. Der verallgemeinernd als „Zaponieren" bezeichnete Vorgang, also das Überziehen mit Nitrozellulose- (= Zapon-) oder diversen Kunstharzlacken[505] mittels Aufstreichen oder Sprühen war bis in die 1990er-Jahre eine gängige Methode zum Schutz vor neuerlichem Anlauf oder vor Fingerabdrücken auf frisch gereinigten kunsthandwerklichen Objekten aus Metall. Heute wird nur noch vereinzelt oder in speziellen Fällen lackiert, weil sich die Erfahrung durchsetzte, dass die

503 In der Metalltechnik wird zwischen lösbaren und unlösbaren Verbindungen unterschieden. Zu erster Gruppe zählen Schraubverbindungen, da sie im Gegensatz zu einer Niet- oder Lötverbindung prinzipiell zerstörungsfrei lösbar sind. Bei historischen Objekten kann leider nicht mehr so klar differenziert werden. Korrosion oder Verformungen können das beschädigungsfreie Herausdrehen einer Schraube unmöglich machen.

504 Lechner, Zum Sonderstatus der Kunstwerke im sakralen Bereich, 2009, S. 7 ff.

505 Leider weiß man von den früher verwendeten Lacken oft nur Handelsbezeichnungen, die heute nicht mehr verwendet werden. Die Inhaltsstoffe sind daher schwer eruierbar.

Objekte auf lange Sicht besser durch geeignete Bedingungen der Aufbewahrung, Präsentation und des Handlings bewahrt werden können. Selbst bei optimal aufgebrachten Schutzüberzügen ist der optische Eindruck bei kunsthandwerklichen Objekten gestört. Bei sehr dünnen Überzügen kann sich bei bestimmter Lichteinstrahlung durch Interferenz ein schillernder Regenbogeneffekt auf der Oberfläche zeigen. Zu dicke Lacke lassen die Objekte wie Kunststoff aussehen. Die Schutzüberzüge verlieren spätestens nach mehreren Jahrzehnten ihre Funktion. Sie verspröden und verfärben sich aber oft schon früher, platzen ab, oder es werden durch den unterschiedlich starken Auftrag die einzelnen Pinselstriche sichtbar. Das Ergebnis ist eine stark fleckige Objektoberfläche, die bei einer neuerlichen Restaurierung nur mit Mühe wieder zu vereinheitlichen ist (Abb. 24). Die Abbauprodukte gealterter Überzüge können zudem korrosiv wirken. Um die durch die Alterung mittlerweile schwer löslichen Lacke zu entfernen, muss das Objekt dann wieder zerlegt und komplett gereinigt werden. Dies bedeutet erneut einen erheblichen Eingriff für das Objekt.

Nedbal soll dagegen bei allen seinen Restaurierungen den bemerkenswert fortschrittlichen Gedanken vertreten haben, das Lackieren so weit wie möglich zu vermeiden. Ihm war wichtig, vorausschauend zu denken und in Zukunft so wenige Eingriffe wie möglich erforderlich zu machen, also im heutigen Sinn „präventive Konservierung" zu betreiben. Bei allen Objekten aus Gold- oder Silberlegierungen oder solchen, deren Oberfläche durch eine Vergoldung bzw. Versilberung geschützt war, sollte seiner Meinung nach das Überziehen mit einem Lack unterlassen werden.[506] Ein seltenes Beispiel für einen von Nedbal aufgebrachten Schutzüberzug stellt der Verduner Altar dar. Hier wurden die aus blankem Kupfer bestehenden Rückseiten der Emailtafeln überzogen, da sie im Gegensatz zu den feuervergoldeten Schauseiten nicht geschützt waren und in nahem Kontakt zum Holzbildträger stehen. Um ihren heutigen Zustand zu beurteilen, müssten die Tafeln abgenommen werden.

Es fällt auf, dass bis 1974 in den Diplomarbeiten keine Versuchsreihen oder Probeflächen zu den Restaurierungen beschrieben werden. Ebenso finden sich keine Untersuchungsergebnisse und keine vergleichende Literatur zur Konservierungstechnik. Auch wurden kaum Materialangaben oder genaue Beschreibungen der Methodik gegeben. Die Formulierung eines Restaurierziels und eine Konzepterstellung waren ebenfalls noch nicht üblich. Wenn von der *„Entfernung der Oxydation"* gesprochen wird, gibt es zahlreiche Möglichkeiten, auf welche Art diese erfolgt sein könnte. Bei einer späteren Restaurierung wäre es wichtig, darüber Bescheid zu wissen. In den schriftlichen Arbeiten gibt es kaum eine Diskussion möglicher Vorgehensweisen, jedoch vergleichsweise ausführliche kunstgeschichtliche Exkurse über die betreffende Objektgattung mit einigen Literaturangaben.

---

506 E-Mail-Auskunft von Konstantin Nedbal, 24.06.2009.

Die Recherchearbeit in Museen und Katalogen war offensichtlich besonders für die Rekonstruktionsaufgaben sehr gründlich. Ebenso auffallend sind die qualitätsvollen Umrisszeichnungen der restaurierten Objekte und die ausführlichen Kartierungen und Fotos. Von der freien Gestaltbarkeit der Diplommappen wurde freudig Gebrauch gemacht; sie sind grundsätzlich sehr aufwendig und individuell zusammengestellt. Wie damals üblich, wurde der Text mit der Schreibmaschine getippt. Wenn es unumgänglich war, wurde eine Korrekturflüssigkeit verwendet. Die Abzüge der analogen Fotos wurden auf Karton aufgeklebt, und durchgepauste Zeichnungen dienten zur Kartierung. Zur Diplompräsentation fertigte man beschichtete, großformatige Tafeln mit Texten und Bildern an. Bei Durchsicht der Diplommappen wird man sich der unglaublichen Neuerungen der letzten Jahre in der computergestützten Dokumentation bewusst. Viel Zeit während des heutigen Studiums wird mit Bildverarbeitung, digitaler Kartierung und dem Layout verbracht. Wenn damalige Studierende berichten, dass sie bis spät in die Nacht an ihren Diplomobjekten arbeiteten, und sich darüber wundern, dass dies heute weniger der Fall ist, so sitzen die heutigen Diplomanden sehr lange vor den Bildschirmen, um eine den heutigen Maßstäben angemessene schriftliche und bildliche Dokumentation abzuliefern.

Die Diplomarbeiten unter Otto Nedbal standen grundsätzlich unter hohem Zeitdruck. Zur Bewältigung der gestellten Aufgaben an mehreren Objekten hatte der Studierende nur fünf Wochen Zeit. Das Arbeiten unter knapp bemessener Zeit sollte beherrscht werden.[507] Die praktischen Aufgaben waren im Gegensatz zu heutigen Diplomarbeiten, in denen meist nur ein einzelnes Objekt oder bei größeren Kunstwerken oder Ensembles repräsentative Teilbereiche bearbeitet werden, viel umfangreicher. Dementsprechend hat der wissenschaftliche Textteil inzwischen umso mehr an Bedeutung gewonnen. Aus heutiger Sicht ungewohnt ist der hohe Stellenwert, welcher der Rekonstruktionsaufgabe damals beigemessen wurde (vgl. Abb. 25). Die Studierenden sollten unter Beweis stellen, dass sie sowohl gestalterisch als auch handwerklich in der Lage waren, Fragmente zu einem vollständigen Gegenstand zu ergänzen. Christa Angermann bemerkt hierzu, dass die Metallrestaurierungsklasse grundsätzlich kritisiert wurde, da sie, wie es an der damaligen Hochschule für angewandte Kunst eigentlich gefordert war, keine eigenen künstlerischen Arbeiten hervorbrachte. Die Metallrestaurierungsklasse hatte, mit der Kirche als wesentlichem Auftraggeber, ein konservatives Image, und man versuchte sich gegen den Vorwurf zu behaupten, dass man *„keine Kunst mache“*. Um dem Anspruch eines „künstlerischen Diploms“ gerecht zu werden, seien daher bei den Diplomen aufwendige Rekonstruktionsaufgaben gestellt worden.[508] Um nicht den Eindruck einer Fälschung zu erwecken, gab es Grundprinzipien, *„wie z. B. Vermerke auf*

507 Gespräch mit Hannelore Karl, 03.12.2007.
508 Gespräch mit Christa Angermann, 19.07.2007.

nicht sichtbaren Stellen, Anbringen der Namenspunze und selbstverständlich ein Hinweis im abschließenden Restaurierbericht, der knapp und präzise zu sein hatte".[509]

Cesare Brandi nimmt in seiner 1963 erschienenen „teoria del restauro" gegen eine derartige Fehlstellenergänzung Stellung: *„Dabei werden wir sofort feststellen, dass jeder Eingriff, der die Fehlstellen eines Bildes durch Mutmaßung oder Angleichung ergänzen will, ein Eingriff wäre, der genau die Auffassung von Kunstwerk überschreitet, die für uns bindend ist, weil wir weder schöpfende Künstler sind noch in den Lauf der Zeit eingreifen können, um mit irgendeiner Berechtigung den Zeitpunkt einzunehmen, in dem der Künstler dabei war, den heute fehlenden Teil zu schaffen.*"[510]

Seine moralischen Anschauungen gelten eigentlich nicht nur für den Gemäldebereich. Doch müssen bei Gegenständen der angewandten Kunst weitere Aspekte bedacht werden. Für ihren Erhalt ist es von großer Bedeutung, dass Funktion und eigentliche Gestalt ersichtlich bleiben. Manchmal kann nur durch eine Reparatur oder gegebenenfalls durch eine Ergänzung die einem Objekt zustehende Wertschätzung bewahrt werden. Für Brandi handelt es sich hierbei aber nicht um eine Restaurierung, da diese nur das Bestehende erhalten darf. Dies nennt er den „konservatorischen Imperativ". Restaurierung soll nur dem Erhalt der materiellen Substanz eines Kunstwerks dienen. *„Es ist also gar nicht erforderlich, die Instanz des Gebrauchswertes hinzuzufügen, welche im Grunde die einzige Instanz ist, die für andere Produkte menschlicher Tätigkeit nötig ist.*"[511] Als Lösung des Problems der Fehlstellenergänzung im Bereich der Malerei propagierte Brandi die Tratteggio-Retusche. Diese soll die störende Fehlstelle durch eine schraffierte Strichretusche in den Hintergrund drängen. Indem sie sich in Material und Technik vom Original unterscheidet, soll sie schnell und unmissverständlich erkannt werden können. Bei den früheren Rekonstruktionsaufgaben der Meisterklasse für Metallrestaurierung ist dieser schnelle Erkennungseffekt durch die formale und farbliche Anpassung der Ergänzung, die mit denselben Techniken arbeitet wie das Original, kaum gegeben und erst bei eingehender Betrachtung möglich. Heute wird in der Objektrestaurierung schon im Vorfeld viel genauer als damals über das Für und Wider und das mögliche Aussehen einer Ergänzung nachgedacht. Das Bedürfnis, dass alles, was technisch möglich ist, auch durchgeführt werden sollte, ist nicht mehr vorhanden. Außerdem wird kein Wert mehr darauf gelegt, in der handwerklichen Technik des Originals zu arbeiten. Ein weiterer Schritt wäre, dies auch bewusst zu vermeiden, um zur sicheren Identifizierbarkeit der Ergänzungsstelle beizutragen. Im musealen Bereich gibt es heute zahlreiche Möglichkeiten, Fehlendes in objektfremden Materialien oder z. B. nur in Umrissen weiterzuführen.

---

509 Karl, Die Restaurierung an der Akademie für angewandte Kunst Wien in den 1960/70er Jahren, 2009, S. 73.

510 Brandi, Theorie der Restaurierung, 2006, S. 101.

511 Ebenda, S. 44 f.

Im Wiener Diözesanmuseum werden, gut 40 Jahre nach den Diplomarbeiten von Elvira Raymann und Inga Binder-Schiel, die damals bearbeiteten Objekte des Sammlungsbestandes gezeigt. Das Paulusreliquiar und die Kreuzpartikelmonstranz wurden seither keiner weiteren Restaurierung unterzogen[512] und können somit zu einer Beurteilung von Langzeitauswirkungen und der handwerklichen Ausführung der damaligen Maßnahmen herangezogen werden. Auffallend gut ist der Gesamtzustand, was natürlich auch den musealen Aufbewahrungsbedingungen geschuldet ist. Es ist zwar anzunehmen, dass die Oberflächen heute nicht mehr so strahlend wie unmittelbar nach der Restaurierung sind (was auch der Vergleich mit den Katalogfotos[513] aus der Mitte der 1980er-Jahre nahelegt), doch stört die dünne Anlaufschicht den für den restauratorisch geschulten Betrachter „angenehmen" Gesamteindruck nicht. Eine erneute Reinigung scheint auch in nächster Zeit nicht notwendig zu werden. Mechanischen Schäden, die durch im Museumsbetrieb stattfindende Objektbewegungen hätten entstehen können, wurde durch das damalige Verlöten von Brüchen an fragilen Ornamentblechen und das Fixieren der Steine und Fassungen vorgebeugt.

Nur das Bodenblech des Kreuzpartikelreliquiars, im Zuge des Diploms 1969 noch eigens ausgerichtet, wurde durch Ankleben eines Magneten stark deformiert. Diese Hinzufügung könnte eventuell als Sicherung auf einem Sockel gedient haben und steht in keinem Zusammenhang zu den damaligen Restaurierungsmaßnahmen. Ein einzelner, bereits leicht einkorrodierter Fingerabdruck bei der Reliquienmonstranz hätte durch das Tragen von Handschuhen beim „Handling" vermieden werden können. Da die Oberfläche ansonsten einheitlich gut erhalten ist, ist dies kein Argument dafür, dass das Objekt hätte lackiert werden sollen. Da es im Restaurierbericht keine genaue Kartierung gibt, dauert es eine Weile, um zu orten, welche der Fassungen, Distanzröhrchen o. Ä. im Zuge des Diploms ersetzt wurden. Die Ergänzung von Ausbrüchen am Fuß des Kreuzpartikelreliquiars ist auf der Oberseite lediglich an den Poren der Lötung zu erkennen und würde ohne Kenntnis des Restaurierberichts erst nach eingehender Untersuchung auffallen. An der Unterseite des Fußes zeichnen sich die Lotfugen farblich ab.

512 Erzbischöfliches Dom- und Diözesanmuseum, Dom- und Diözesanmuseum Wien, 1987, S. 76 f.
513 Ebenda.

4.3 Fachliteratur im Bereich Metallrestaurierung in den 1960er-Jahren

Eine neue Epoche der Diskussion und Formulierung von restauriermethodischen Grundsätzen brach in den 1960er-Jahren an. Es hat den Anschein, als ob man nach den nötigsten Wiederaufbaumaßnahmen infolge der massiven Zerstörungen des Zweiten Weltkriegs neue Wege beschreiten wollte. Internationale Richtlinien wurden herausgegeben, Interessenvereinigungen gebildet und moderne Fachliteratur verfasst. Die „Charta von Venedig" aus dem Jahr 1964 (Grundsatzpapier des II. Internationalen Kongresses der Architekten und Techniker der Denkmalpflege, welcher vom 25. bis zum 31. Mai 1964 in Venedig tagte) und die „Teoria del Restauro" von Cesare Brandi aus dem Jahr 1963 sind bekannte Belege hierfür. Auch Gründungen internationaler Denkmalpflegeorganisationen und Restauratorenverbände fallen in diese Zeit. 1959 wurde das „International Centre for the Conservation and Preservation of Cultural Property" (ICCROM) mit Sitz in Rom gegründet.[514] Das „International Council on Monuments and Sites" (ICOMOS), ein internationaler Rat für Denkmalpflege, wurde 1965 ins Leben gerufen. Im deutschsprachigen Raum ist die 1959 gegründete „Arbeitsgemeinschaft des technischen Museumspersonals und der Restauratoren" (AdR) zu erwähnen.[515] Die auch in der Öffentlichkeit neu gewonnene Bedeutung von Restaurierung und Denkmalpflege erreichte schließlich einen neuen Höhepunkt beim „Europäischen Jahr für Denkmalpflege"[516] im Jahr 1975. Einige der dominierenden und bis heute vertrauten Namen dieser Zeit sind neben Cesare Brandi (1906–1988, Verfasser bedeutender Restaurierungstheorien, Grün-

514 Mehr zur Geschichte von ICCROM, zu dessen Gründungsmitgliedern Österreich zählt, unter: International Centre for the Study of the Preservation and Restoration of Cultural Property, Brief History (28.09.2009), URL: http://www.iccrom.org/eng/00about_en/00_03history_en.shtml Gertrude Tripp (1914–2006), damalige Landeskonservatorin von Oberösterreich, war Mitglied im ersten fünfköpfigen Rat dieser Institution. Ebenda, Obituary Hofrat Dr Gertrude Tripp 1914–2006 (12.07.2007), URL: http://www.iccrom.org/eng/news_en/2006_en/various_en/04_28obitGTripp_en.shtml

515 Wolfgang Baatz (seit 1994 Leiter des Instituts Konservierung-Restaurierung an der Akademie der bildenden Künste Wien) führt dieses parallele Entstehen zahlreicher Organisationen auf die nach dem Zweiten Weltkrieg noch fehlende internationale Vernetzung in der Konservierungsdisziplin zurück. Vortrag „Zur Internationalisierung der Restaurierung seit 1945", österreichische Sektion des IIC, Kolloquium in Zusammenarbeit mit der Schönbrunn-Akademie am 2. April 2009, Thema: Geschichte und Gegenwart der Restaurierung in Österreich. Mehr dazu: Koller, Tagung zur „Restauriergeschichte in Österreich", Restauratorenblätter, Bd. 28, S. 215 f.

516 Erstmals widmete man sich den Problemen der Denkmalpflege auf europäischem Niveau. Die Bevölkerung sollte für den Erhalt ihres gemeinsamen europäischen Erbes sensibilisiert werden. Besonderes Augenmerk lag auf dem Ortsbild- und Ensembleschutz sowie der Vorbeugung von Schäden durch Umweltverschmutzung. Siehe dazu: Nationales Schweizerisches Komitee, Europäisches Jahr für Denkmalpflege und Heimatschutz, 1974.

der einer Restaurierschule in Rom, italienischer Kunsthistoriker), Christian Wolters (1912–1998, Leiter des Doerner-Institutes in München, Gemälderestaurator und deutscher Kunsthistoriker), Johannes Taubert (1922–1975, Leiter der Restaurierungswerkstätten des Bayerischen Landesamts für Denkmalpflege, deutscher Kunsthistoriker und Restaurator), Paul Coremans (1908–1965, langjähriger Leiter des Royal Institute for Cultural Heritage in Brüssel, belgischer Kunsthistoriker), Harold James Plenderleith (1898–1997, erster Direktor von ICCROM, schottischer Chemiker) und Paul Philippot (*1925, Plenderleiths Nachfolger als Leiter des ICCROM, belgischer Kunsthistoriker).[517]

Trotz dieser Entwicklungen war in den 1960er-Jahren Fachliteratur in Österreich generell schwer zugänglich und meist fremdsprachig.[518] Für die Gemälderestaurierung gab es aber im Gegensatz zur Metallrestaurierung nach dem Zweiten Weltkrieg bereits anerkannte und bewährte Richtlinien, was auf ihr längeres Bestehen als eigene wissenschaftliche Disziplin zurückzuführen ist.[519] Dagegen war die Restaurierung von kunsthandwerklichen Objekten nach wie vor hauptsächlich Aufgabengebiet spezialisierter Handwerker. Sucht man im betreffenden Zeitfenster nach aktueller fachspezifischer Literatur zur Metallrestaurierung, ist die Auswahl nicht sehr groß. Meistens lag der Schwerpunkt in diesen wenigen Fällen bei der Restaurierung von Bodenfunden. Das ab den 1960er-Jahren aber allmählich zahlreichere Erscheinen von Fachliteratur im Objektbereich passt gut zu folgender Feststellung von Cornelia Weyer. In ihrer Einleitung zum Nachdruck der berühmten „Anleitung zur Restauration alter Oelgemälde" des Lucanus aus dem Jahr 1828 schreibt sie 1996: *„Die im frühen 19. Jahrhundert verfaßten ersten Handbücher stellen […] einen entscheidenden Schritt auf dem Weg der Restaurierung zu einem selbstständigen Beruf dar.*"[520] Der Zeitpunkt der Anerkennung der Metallrestaurierung als eigenständige Fachrichtung könnte also analog dazu mit dem Erscheinen erster rein fachbezogener Literatur angesetzt werden, nämlich in den 1960er-Jahren.

Obwohl schon Ende des 19. Jahrhunderts verfasst, soll der Literaturspiegel mit dem „Klassiker" in der Metallrestaurierung von Friedrich Rathgen (1862–1942, deutscher Chemiker) begonnen werden. Das immer wieder zitierte und in vielen Auflagen erschienene Werk „Die Konservierung von Altertumsfunden" wurde in Berlin und Leipzig erstmals im Jahr 1898 und ab 1905 auch in englischer Sprache herausgegeben. Die Anleitung, deren drei Teile Stein und steinartige Stoffe, Metalle und Metalllegierungen sowie organische Stoffe behandeln, wurde 1924/26 in erweiterter Form neu aufgelegt. Friedrich Rathgen arbeitete 40 Jahre lang am Labor des königlichen Museums in Berlin, welches

517 Schießl, Vom Autodidakten zum Diplomrestaurator, 2001, S. 196.
518 Kortan, Zur Ausbildung des Restaurators, 1973, S. 30.
519 Mehr dazu in: Wiessmann, Der Restaurator – ein Berufsbild im Wandel: Zur Gemälderestaurierung an Hand von Münchner Quellen zwischen 1850 und 1950, 2007.
520 Weyer, Friedrich Lucanus, 1996, S. 14.

1888 als Erstes seiner Art[521] gegründet wurde.[522] Nach der Schließung im Jahr 1943 wurde es 1975 als „Rathgen-Labor“ wieder ins Leben gerufen.[523]

Das grundlegende Werk der 1960er-Jahre ist ohne Zweifel „The Conservation of Antiquities and Works of Art. Treatment, Repair, and Restoration“ von Harold James Plenderleith, erschienen in London im Jahr 1956. Plenderleith war von 1949 bis 1959 Leiter des 1920 gegründeten Forschungslaboratoriums des British Museum[524] und brachte zahlreiche Veröffentlichungen über unterschiedlichste Materialien heraus.[525] Das in drei Kapitel unterteilte, englischsprachige Werk (Organic Materials, Metals, Siliceous and Related Materials) will einfache Anleitungen für alle mit Museumsobjekten in Kontakt kommenden Personen geben. Auch wenn das Buch auf wissenschaftlicher Forschung basiere, sei es nicht für den Wissenschaftler konzipiert. In seinem ersten Satz zum Kapitel Metall weist er auf die Komplexität des Fachbereichs Metallkonservierung hin: *„The conservation of museum objects of metal is a study in itself.“*[526] Von 1959 bis 1971 war Plenderleith der erste Direktor von ICCROM.

In Wien erschien im Jahr 1960 das Buch „Erhaltung und Wiederherstellung von Bodenfunden. Bronze, Eisen, Gold, Silber, Blei, Zinn“[527] von Gustav Mazanetz (1914–1964, Restaurator des Historischen Museums der Stadt Wien).[528] Dieser Band aus der Reihe der Wiener Schriften ist eine Fortsetzung zum ersten Band aus dem Jahr 1955, der sich mit der Restaurierung von gebrannten Tongegenständen, Gefäßen und Ziegeln befasste. Mazanetz war das erste österreichische Mitglied der 1959 in Trier von Rolf Wihr (o. A., Restaurator am bayerischen Landesamt für Denkmalpflege) zusammen mit einigen wenigen Gleichgesinnten gegründeten „Arbeitsgemeinschaft des technischen Museumspersonals und der Restauratoren“ (AdR).[529] Die AdR trug durch die alle zwei bis drei Jahre stattfindenden Tagungen an wechselnden Orten zum Fachaustausch der Berufsgruppen wesentlich bei. In genanntem Buch wurden Korrosionsformen der verschiedenen Metalle erklärt, zahlreiche Methoden zur Korrosionsentfernung (chemisch, elektrochemisch, mechanisch) angeführt und auf ihre Anwendbarkeit in der Praxis hin überprüft. Neue

---

521 Das chemische Laboratorium am Kunstgewerbemuseum in Wien existierte zwar bereits seit 1876, jedoch mit der Aufgabe, die Vernetzung mit der produzierenden Wirtschaft zu festigen, und nicht, um Forschung auf dem Gebiet der Konservierung und Restaurierung zu leisten.

522 Gilberg, Vivian, The Rise of Conservation Science in Archeology, 2001, S. 91.

523 Oddy, Milestones in the History of Metal Conservation in Europe, 2009, S. 16.

524 Gilberg, Vivian, The Rise of Conservation Science in Archaeology, 2001, S. 92.

525 Oddy, Winsor, A provisional bibliography of Harold James Plenderleith, 1998.

526 Plenderleith, The Conservation of Antiquities and Works of Art, 1956, S. 185.

527 Mazanetz, Erhaltung und Wiederherstellung von Bodenfunden, 1960.

528 Ein kurzer Nachruf ist nachzulesen in: Eckhart, Jahrbuch des Oberösterreichischen Musealvereins, 1965, S. 32.

529 Koller, Zu Geschichte und Gegenwart der Metallrestaurierung in Österreich, 2009, S. 50.

Materialien in der Restaurierung wurden besprochen (Silikone, Kunstharze und Zweikomponentenharze), und es wurde darauf hingewiesen, dass man zum Teil noch keine Langzeiterfahrung besaß. Interessant ist, dass Acryloid B 72 (entspricht dem heutigen Paraloid) damals bereits seit einem Jahrzehnt im Einsatz war und sich bewährt hatte.[530] Sehr vorausschauend warnte Mazanetz schon damals vor den Problemen, die sich den Restauratoren ob der neuen Materialvielfalt stellen würden: *„Die chemische Industrie hat uns in den letzten Jahren eine Fülle neuer Werkstoffe angeboten. Es ist nur richtig, sie auf ihre Zweckmäßigkeit für unsere Objekte zu prüfen. Ob sie sich bewähren, wird erst die Zukunft zeigen.“*[531] Zitiert wurden unter anderem Plenderleith und Rathgen. Mazanetz veröffentlichte auch über die Restaurierung von Bronzen im Mitteilungsblatt der Museen Österreichs im Jahr 1958 und regelmäßig in den Veröffentlichungen des Historischen Museums der Stadt Wien.

In der Literatur verwandter Fachgebiete ließen sich damals ebenfalls Informationen zur Metallrestaurierung finden. Ein Beispiel ist „Die Reinigung und Erhaltung von Münzen und Medaillen“ von Gerhard Welter (1907–1989, Kaufmann bei einer niedersächsischen Büromaschinenfirma, angesehener Münzexperte),[532] in mehreren Auflagen ab dem Jahr 1963 in Hannover erschienen. Es wurden zahlreiche wissenswerte Hinweise zum Thema Herstellungs- und Veredelungstechniken sowie zu den Bereichen Korrosion, Reinigung und Aufbewahrung von Metallen angeführt. Restaurierungsmethoden wurden sehr kritisch im Bezug auf ihr Schadenspotenzial für die heiklen Oberflächen von Münzen untersucht.

Ein Studierender zitierte 1979 in einer Semesterarbeit das kleine Handbuch der Konservierungstechnik aus dem Jahr 1967 von Bruno Mühlethaler (*1925, Leiter des Laboratoriums für Konservierungsforschung am Schweizerischen Landesmuseum in Zürich). Die Anleitung zur Aufbewahrung und Pflege von Kulturgut für Sammler und Konservatoren an Museen erschien bis in die 1980er-Jahre in mehren Auflagen. Das Büchlein behandelt auf 125 Seiten nahezu alle damals relevanten Themen der Restaurierungspraxis. Das Spektrum reichte von der Klimakontrolle und dem Insektenschutz bis zur Reinigung und Konservierung zahlreicher organischer und anorganischer Materialgruppen. Zusätzlich wurden Bezugsquellen für die benötigten Materialien und Chemikalien angegeben. Als weitere Literaturquellen wurden zum Fachbereich Metall die bereits genannten Mazanetz und Welter angegeben.

Erstmals im Jahr 1974 erschien ein neues Standardwerk in der Restaurierung, die „Erhaltung und Pflege von Kunstwerken und Antiquitäten mit Materialkunde und Einfüh-

530 Ebenda, S. 51 und 120 f.

531 Ebenda, S. 74 f.

532 Ein kurzer Nachruf ist nachzulesen in: Rittmann, Gerhart Welter, 1989, S. 312.

rung in künstlerische Techniken"[533] von Hermann Kühn (*1932, deutscher Chemiker und Kunsthistoriker, ab 1959 Mitarbeiter des Doerner-Instituts München).[534] Nachdem sich der erste Band mit organischen Materialien befasst hatte, beschäftigte sich der zweite, der 1981 erschien,[535] mit anorganischen (Wandmalerei, Stein, Keramik, Glas etc.). Metalle wurden jedoch nicht behandelt. Den ersten Abschnitt von jedem Band bilden jeweils Beschreibungen der künstlerischen Techniken, der Schäden, der möglichen Ursachen und der möglichen Konservierungs- und Restaurierungsmaßnahmen, ohne aber genauere Rezepte anzugeben. Es folgt ein zweiter Teil mit Materialkunden. Im ersten Band ist ein eigener Abschnitt den Umweltfaktoren Temperatur, Luftfeuchtigkeit, Licht und Luftverunreinigungen gewidmet.

Kaum bekannt in der damaligen deutschsprachigen Metallrestaurierungsszene dürfte Hanna Jedrzejewska (1906–2002, polnische Chemikerin) gewesen sein. Oddy machte in seinem Artikel „Milestones in the History of Metal Conservation in Europe" auf sie aufmerksam. Sie setzte in den 1960er-Jahren neue ethische Maßstäbe in der Metallrestaurierung und trat als Erste gegen die weit verbreitete Praxis der völligen Korrosionsentfernung ein, durch die die Objekte ihrer ursprünglichen Form und der Informationen zur Oberflächenstruktur beraubt werden. 1957 wurde sie vom Warschauer Nationalmuseum mit der Einrichtung eines Labors betraut, das sie bis 1970 leitete.[536] 1976 veröffentlichte sie ein Buch über „Ethics in Conservation".[537]

Das unter Metallrestauratoren bis heute kurz „Stambolov" genannte Nachschlagewerk mit dem Titel „Korrosion und Konservierung metallener Altertümer und Kunstgegenstände" wurde in deutscher Sprache erstmals im Jahr 1976 vom Museum für Ur- und Frühgeschichte Thüringens herausgegeben. Eine frühere englischsprachige Version von Todor Stambolov (o. A., Mitarbeiter im Central Research Laboratory for Objects of Art and Science, Niederlande[538]), „The Corrosion and Conservation of Metallic Antiquities", erschien bereits 1969 in Amsterdam. Korrosionsvorgänge wurden spezifisch für jedes Metall erklärt und eine Sammlung von Rezepten mit praktischen Ratschlägen zur Anwendung angeführt. Das Buch verstand sich nicht nur als Nachschlagewerk, sondern sollte auch als Ausbildungshilfe für junge Restauratoren dienen. Der Schwerpunkt lag einmal mehr auf der Behandlung von Bodenfunden.[539]

533 Kühn, Erhaltung und Pflege von Kunstwerken und Antiquitäten, 1974.
534 Telefonische Auskunft von Hermann Kühn, 06.07.2010.
535 Kühn, Erhaltung und Pflege von Kunstwerken und Antiquitäten 2, 1981.
536 Oddy, Milestones in the History of Metal Conservation in Europe, 2009, S. 20 f.
537 Jedrzejewska, Ethics in Conservation, 1976.
538 Heute Teil des Netherlands Institute for Cultural Heritage (ICN). Schriftliche Anmerkung von Manfred Koller, September 2009.
539 Stambolov, Korrosion und Konservierung metallener Altertümer und Kunstgegenstände, 1976.

Doch gab es neben genannten Monografien zunehmend auch kürzere Beiträge zu Spezialthemen in Fachzeitschriften. Ein Beispiel für einen die Metallrestaurierung betreffenden Artikel ist „Scientific Methods in the Examination and Conservation of Antiquities" aus dem Jahr 1962 von Alfred Emil Anthony Werner (1911–2006, ab 1959 Nachfolger von Plenderleith am Forschungslaboratorium des British Museum). Er trat ab der zweiten Auflage von „The Conservation of Antiquities and Works of Art" im Jahr 1971 als Koautor von Plenderleith auf. Im genannten englischsprachigen Aufsatz mit dem Schwerpunkt auf Metallobjekten wurde über deren bestmögliche klimatische Aufbewahrung gesprochen und neue Materialien in der Konservierung (Polymere, synthetische Materialien) und Untersuchungsmethoden vorgestellt. Bezeichnend ist, dass in den Literaturangaben hauptsächlich aus Werken anderer Wissenschaftsgebiete zitiert wird.

Als periodisch erhältliche Fachliteratur gab es bereits ab 1951 die bis heute vierteljährlich erscheinenden „Studies in Conservation" des „International Institute for Conservation" (IIC). Die „Restauratorenblätter" der österreichischen Sektion des IIC erschienen ab 1973. Besonders wichtig für die Metallrestaurierung war der 1990 herausgegebene Band 11 „Konservierung von Metallobjekten und Metallfassungen". Die deutschsprachigen „Arbeitsblätter für Restauratoren" der AdR wurden ab 1968 als Sammelpublikation mit Themengruppen (z. B. Metall, Bodenfunde etc.) eingerichtet.

Aus dieser dennoch recht beschränkten Verfügbarkeit von Fachliteratur ergab sich, dass in Metallrestaurierungswerkstätten größerer Institutionen Rezepte und Behandlungsmethoden selbst verfasst, gesammelt, bewertet und weiterentwickelt wurden.[540] Die jüngeren Restauratoren konnten darin nachsehen und schließlich eigene Forschungsergebnisse hinzufügen. Für eine eigene Handbibliothek in der Metallrestaurierungsklasse an der Angewandten war in den 1970er-Jahren kein Budget vorhanden. Jeder Studierende hatte deshalb eine eigene Rezeptsammlung und eine Liste mit Adressen und wichtigen Kontakten.[541] Christa Angermann konnte den Aufbau einer Handbibliothek erst nach der Übersiedlung der Restaurierwerkstätten an den Salzgries im Jahr 1987 forcieren.[542] Bereits 1980 trat die Meisterklasse für Restaurierung der „Arbeitsgemeinschaft des technischen Museumspersonals" bei und bestellte rückwirkend alle bislang erschienenen Ausgaben der „Arbeitsblätter für Restauratoren". Der Weg zu länderübergreifendem wissenschaftlichem Austausch war somit geebnet: *„Besonders würden wir uns freuen, wenn Ihre Mitgliedschaft recht aktiv würde und Sie uns gelegentlich auch*

540 Dies war z. B. in der im Jahr 1973 gegründeten Metallrestaurierungswerkstatt des Bayerischen Nationalmuseums der Fall.

541 Gespräch mit Hannelore Karl, 22.11.2007.

542 Beilage zum Antrag auf Bestätigung einer Lehrbefugnis als Hochschuldozent gleichzuhaltenden künstlerisch-wissenschaftlichen Befähigung, Mag. Christa Angermann, Meisterklasse für Restaurierung und Konservierung, Mai 1989.

Erfahrungsberichte, Aufsätze und Literaturhinweise zur Weitergabe an unsere Mitglieder [...] zusenden würden.“[543]

Heute gibt es am Institut für Konservierung und Restaurierung eine sehr umfangreiche und gut sortierte Fachbibliothek, die zum Bestand der Hauptbibliothek der Universität für angewandte Kunst gehört. Nachdem es in den letzten Jahrzehnten eine Fülle von Neuerscheinung gab, findet sich dort zu nahezu jedem Thema Literatur. Es handelt sich dabei aber weniger um umfassende Monografien, sondern meist um Beiträge zu spezifischen Problemstellungen in Fachzeitschriften. Es ist ein Charakteristikum der Konservierungswissenschaft, dass, abweichend von vielen anderen Studienrichtungen, gerade im Zuge von Diplomarbeiten Themen behandelt werden, die für die Kollegenschaft von großer Relevanz sind. Aufgrund dieser kaum zu überblickenden Vielfalt gibt es mittlerweile einige Datenbanken, welche die für die Konservierung und Restaurierung wichtigen Schriften aufzuspüren helfen. Genannt werden soll an dieser Stelle die Seite des Hornemann-Instituts, auf welcher überwiegend deutschsprachige Diplomarbeiten seit Ende der 1990er-Jahre gesammelt werden.[544] Zusammenfassungen internationaler Literatur kann man beispielsweise auf der Seite „AATA Online“ suchen, einem Kooperationsprojekt des Getty Conservation Instituts mit dem International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works.[545]

543 Institut für Konservierung und Restaurierung, Salzgries 14, Brief der Arbeitsgemeinschaft des Technischen Museumspersonals an die Meisterklasse für Restaurierung, Betreff: Ihre Mitgliedschaft, 1980.

544 Hornemann Institut, E-Publication (o. A.), http://www.hornemann-institut.de

545 Getty Conservation Institute, AATA Online. Abstracts of International Conservation Literature (o. A.), URL: http://aata.getty.edu/nps

5. Entwicklung der Meisterklasse für Metallrestaurierung zum modernen Institut für Konservierung und Restaurierung

5.1 Interimszeit ohne designierten Professor 1974–1980

Nach der Emeritierung Otto Nedbals besetzte man zunächst keinen Nachfolger. Der Fortbestand der Restaurierungsklasse, durch ihre Nähe zum Auftraggeber Kirche von den anderen Abteilungen der Angewandten angeblich belächelt,[546] wurde spürbar infrage gestellt. Schließlich erhielt von 1974 bis 1976 Franz Hagenauer,[547] Professor der Meisterklasse für Metallgestaltung, die interimistische Leitung. Der Werkstättenunterricht und die Anleitung bei Restaurierungen unterlagen Hannelore Karl, die bereits seit ihrem Diplom im Jahr 1971 mit Lehraufträgen betraut war. 1976 ging sie in Karenz, und Christa Angermann übernahm die Assistenz. 1976–1980 erhielt der Nachfolger Hagenauers, Josef Symon,[548] die interimistische Leitung der Restaurierungsklasse.

In dieser Phase entstand ein reger kreativer Austausch zwischen den Studierenden der beiden Klassen,[549] und 1978 wurden die Raumnot und das Fehlen funktionsfähiger Arbeitstische beanstandet.[550] Obwohl der Bedarf an einer universitären Ausbildungsstätte für Metallrestaurierung allein durch die zahlreichen Auftraggeber offensichtlich war (u. a. wurde im Auftrag des Bundesdenkmalamtes restauriert) und die Studentenzahlen stiegen, wurde die Besetzung der Professorenstelle nicht vorangetrieben.

Die Klasse für Metallrestaurierung war maßgeblich an der Neuaufstellung des 1932 gegründeten Erzbischöflichen Dom- und Diözesanmuseums Wien in den Jahren 1972/73 beteiligt. Im 1987 erschienenen Katalog heißt es: *„Die im Katalogtext jeweils namentlich aufgeführten Restauratoren haben sich auch in der Vorbereitungszeit nicht nur als exzellente Fachkräfte erwiesen, sondern durch wertvolle Beratung aktiven Anteil an der Verbesserung der klimatischen Situation der gewiß empfindlichen Exponate genommen.*“[551] Im zitierten Katalog wird auch erwähnt, dass die Restaurierungsstudenten der damaligen Hochschule für angewandte Kunst die Bibliothek des Dom- und Diözesanmuseums intensiv nutzten,

546 Gespräch mit Christa Angermann, 06.07.2007.

547 1906–1986, Metallbildhauer und Leiter der Meisterklasse für Metallgestaltung.

548 *1932, Metall- und Schmuckkünstler.

549 Mautner-Markhof, Meisterklasse für Restaurierung und Konservierung, 1991, S. 337.

550 Ansuchen 19.10.1978 von Hochschulassistent Josef Symon.

551 Erzbischöfliches Dom- und Diözesanmuseum, Dom- und Diözesanmuseum Wien, 1987, S. XXX.

um *„Unterlagen und Anregungen für ihre Arbeit"*[552] zu finden. Bis weit in die 1980er-Jahre wurden zahlreiche Objekte des Museums im Zuge von Diplomarbeiten von Studierenden der Metallrestaurierungsklasse bearbeitet.

Unter der Leitung von Hannelore Karl wurde begonnen, durch Ausstellungen (Abb. 26) und Pressearbeit auf die Klasse aufmerksam zu machen. Besonders mit der ersten Ausstellung im Dom- und Diözesanmuseum Wien 1975 (vgl. Kap. 5.1.4) konnte eine breite Presseresonanz erzielt und auf die prekäre Situation der Restaurierungsklasse hingewiesen werden. Ziel war, die Meisterklasse derart gut in der Öffentlichkeit zu präsentieren, dass sie nicht ohne Weiteres aufgelassen werden konnte. Es erschienen Artikel in der „Presse", in der „Arbeiter-Zeitung", in „Die Frau", der „Kirchenzeitung", der „Wiener Zeitung" und in der „Ärzte- und Kirchenzeitung", in denen die Arbeit in der Restaurierungsklasse im Zusammenhang mit der Ausstellung beschrieben wurde. In der „Österreichischen Ärztezeitung" hieß es: *„Abschließend gibt Frau Karl dem Wunsche Ausdruck, mit dieser Ausstellung aus dem ‚Schattendasein' der Anonymität hervorzutreten, um eine breite kunstverständige Öffentlichkeit auf das Wirken der Meisterklasse für Restaurierung und auf die vielfältigen Probleme des Restaurierens aufmerksam zu machen."*[553] In der „Wiener Zeitung" wird eben dasselbe Anliegen geäußert: *„Das eigentlich angestrebte Ziel dieser Schau ist jedoch, wie der Leiter des Institutes* [gemeint ist des Diözesanmuseums]*, Univ.-Prof. Dr. Rupert Feuchtmüller, hervorhob, die Demonstration wissenschaftlich konkreter Tatsachen, nämlich der sachgemäßen Restaurierungstätigkeit durch die Meisterschüler der Hochschule für angewandte Kunst. Damit wird ein im Verborgenen blühendes Institut ins Licht der Öffentlichkeit gerückt und seine Bedeutung für die Denkmalpflege von morgen unterstrichen."*[554] In der „Arbeiter-Zeitung" stand dazu: *„Nicht nur in den Restaurierungswerkstätten des Bundesdenkmalamtes, auch an der Hochschule für angewandte Kunst in Wien werden Kunstwerke und Kunstgegenstände meisterhaft restauriert."*[555]

Interessant sind auch zwei Beiträge in der Zeitschrift der sozialdemokratischen Frauen Österreichs „Die Frau", deren Erscheinen 1987 eingestellt wurde. Darin wurde auf die besondere Situation von Frauen im Berufsfeld Metallrestaurierung eingegangen, welches in traditioneller Vorstellung damals wie heute eher männlich besetzt ist. An diesen Ansichten hat sich zwar schon einiges geändert, aber der Umgang mit dem Material Metall und der handwerkliche und technische Bereich im Allgemeinen werden nach wie vor eher Männern zugetraut. Erstaunlicherweise waren aber schon damals die Frauen in der Metallrestaurierungsklasse deutlich in der Überzahl. Mit derartigen Klischees ist auch bis heute die Textilrestaurierung behaftet, doch im Gegensatz zur

---

552 Ebenda, S. XIV.

553 Österreichische Ärztezeitung, Sonderausstellung im Erzbischöflichen Dom- und Diözesanmuseum, 1976.

554 Wiener Zeitung, Demonstration einer Unterrichtsmethode, 1975.

555 Arbeiter-Zeitung, Die Kunst des Restaurierens, 1975, S. 6.

Metallrestaurierung wird diese als klassisch „weibliche“ Disziplin eingestuft (vgl. Kap. 2.2.2). Im Jahr 1980 hieß es in „Die Frau“: *„Doch Frauen engagieren sich nicht nur in der textilen Kunst, wo man sie vielleicht am ehesten erwartet, sondern auch überaus erfolgreich auf dem Metallsektor. So etwa demonstriert die Wiener Metallrestauratorin Hannelore Karl alte und neue Techniken der Metallverarbeitung.“*[556] Ein Jahr später erschien in „Die Frau“ der Artikel „Mädchen restaurieren Metall“. In der Übersicht des Heftes stand sehr werbekräftig: *„Kostbare Arbeiten aus Metall zu restaurieren […] ist eine Kunst, die vor allem Frauen beherrschen.“*[557] Im Artikel wurden die Arbeit der Metallrestaurierungsklasse und das Berufsbild des Metallrestaurators sehr anschaulich beschrieben. Hannelore Karl achtete angeblich bei der Auswahl der Objekte darauf, dass die Studierenden an hochwertigen Stücken arbeiten konnten. So hätten diese die Möglichkeit, sich beruflich einen Namen zu machen.

5.1.1 Klassenarbeiten und Methoden

Neben Diplomarbeiten gibt es einige dokumentierte Klassenarbeiten der Interimszeit von 1974 bis 1980. Quelle hierfür sind die für die Beurteilung des Studienerfolges angelegten Ordner, die im Laufe der Semester mit schriftlichen Arbeiten und Fotografien der Studierenden befüllt wurden. Die Zitate im folgenden Textteil stammen aus diesen Ordnern, wobei einzelne Namen nicht genannt werden. Gesammelt wurden Texte mit Referaten und Restaurierberichten, Anleitungen zu Handwerkstechniken (z. B. mit dem Titel „Die Drehbank“), Beschreibungen von Schmuckanfertigungen (Manschettenknöpfe, Ohrringe, Ringe usw.) und Fotos von Restaurierungen und handwerklichen Erzeugnissen. In der Mappe vermischte sich, gleichsam als Spiegelbild des vielseitigen Studiums, Kunstgeschichte, Handwerk, Design und Restaurierung. Um sich ein Bild über die Arbeitsweisen und den Werkstättenbetrieb in der Klasse zu machen, sind diese Aufzeichnungen sehr aufschlussreich, denn dort werden nicht nur „makellose“ Restaurierungen beschrieben, wie das bei Diplomarbeiten der Fall ist. In genannten Berichten wurden auch misslungene Versuche oder Fehler durch die Studierenden dokumentiert und wichtige Lehren daraus gezogen. Ein Beispiel aus dem Jahr 1974: *„Irrtümlich arbeitete ich erst (durch falsche Beschriftung) mit Bimsmehl vermischt mit Gips. Durch die scheuernde Wirkung auf der Vergoldung und durch die Farbe (grau, wogegen Schlemmkreide rein weiß ist) bemerkte ich diesen Irrtum. […] versuchte ich auch mit dem Ultraschallgerät in Seifenwurzel und Waschpulver zu reinigen. Ohne viel Erfolg – angeblich ist das Gerät nicht ganz in Ordnung.“* Ein weiteres Missgeschick aus dem Jahr 1978:

---

556 Pühringer, Diskussion mit der Hand, 1980, S. 12.
557 Pühringer, Mädchen restaurieren Metall, 1981, S. 8.

„In ein Gefäß, das versilbert aussah und sehr hart war (wir vermuteten Alpacca) sollte ein Boden gelötet werden; es handelte sich aber um vernickeltes, gepresstes Zinn, das beim Löten schmolz.“

Aus den abgehefteten Restaurierungsberichten wird ersichtlich, dass nicht nur reine Metallobjekte, sondern auch andere Materialien behandelt wurden. So spezialisierte sich ein Student mit der Restaurierung eines Lebzeltmodels und eines indischen Holzreliefs 1976 auf Holzobjekte, eine andere Studentin 1979 auf Leder. Von genanntem Lebzeltmodel sollte eine Abformung gemacht werden. Abgüsse mit Bienenwachs gelangen trotz verschiedener Trennmittel (Vaseline, Seifenlauge, Testbenzin) nicht; deshalb wurde schlussendlich eine Silikonkautschukform angefertigt. Bei dem indischen Holzrelief wollte man prophylaktisch gegen einen möglichen Insektenbefall vorgehen: *„Die Reste der Bemalung müssen entfernt werden, das Stück fachmännisch gereinigt und mit Effektöl eingelassen werden. Das Relief sollte in Insektizid behandelt werden, um einem durchaus möglichen Befall entgegenzuwirken und einem Neubefall von heimischen Insekten vorzubeugen.“* Sehr aufschlussreich über die damaligen Methoden in der Metallrestaurierungsklasse ist ein zweiseitiger Aufsatz aus dem Jahr 1976/77, der sich zusammenfassend mit dem Reinigen und Konservieren von Metallen befasst und im Folgenden wiedergegeben und kommentiert wird:

„Prinzipiell ist zu sagen, dass alle Metalle so wenig wie möglich auf mechanischem Weg gereinigt werden sollen. Das Metall kann auf diese Weise zerkratzt werden und der Oberflächenglanz geht verloren. Diesen kann man nur durch Schleifen und Polieren wiedergewinnen. Wenn das Metall schon sehr stark verschmutzt und angelaufen ist, sollte man Materialien wählen, die auf keinen Fall härter sind, als das Metall. ‚Schmutzschichten‘, die auf ein besonders hohes Alter eines Stückes hinweisen (z. B. Patina) soll man nicht gänzlich entfernen. Nach dem Reinigen soll jedes Metall sehr gut abgetrocknet werden (saugfähiges Tuch oder Sägespäne), da man sonst Wasserflecken sieht.

Zinn

Zinn ist ein sehr weiches Metall, und darf daher nur sehr schonend behandelt werden. Heiße Seifenwurzel oder heiße fettfreie Seifenlauge, eine weiche Bürste und ein Tuch zum Trockenreiben eignen sich am besten dazu. Hat der Schmutz bereits das Material angegriffen, kann man es mit Schlemmkreide oder Bimsmehl waschen. Wienerkalk sollte man nicht verwenden, da dieser dunkle Flecken hinterläßt. Ein altbewährtes Mittel ist auch das Zinnkraut. Bis jetzt gereinigte Stücke aus Zinn: 3 Zinnkrüge.

Kupfer

Es läuft sehr schnell an. Die Farbe hält sich am Besten, wenn man das Kupfer beizt.

(Schlipp'sches Salz oder Oxydbeize) und nachher mit einem nassen Tuch gut nachwischt. Vor dem Beizen soll das Kupfer in Schwefelsäure (verdünnt) gelegt werden.

Messing
Stark verschmutzte Messingstücke hängt man 1–2 mal in ein Entfettungsbad (galvanischer Vorgang), bürstet sie mit einer Borstenbürste sofort mit Wasser ab. Mit Messingbürsten (grob bis fein) wird jetzt mit Bimsmehl, Wiener Kalk oder Schlemmkreide die Schmutzschichte entfernt. Poliert wird dieses Metall mit einer weichen Messingbürste. (Nicht aber gravierte Flächen.) Mit dem Wollrad kann man Messing fast hochglanzpolieren. Nachher wird noch einmal mit heißem Seifenwasser nachgespült und abgetrocknet.

Lackieren
Um ein baldiges Anlaufen zu verhindern, wird Messing (auch andere Metalle) zaponiert oder mit Einbrennlack überzogen. Messing verliert im Gegensatz zu anderen Metallen noch am wenigsten seinen Farbcharakter. Der Einbrennlack muß sehr dünn und regelmäßig aufgetragen werden, am besten mit einem weichen Haarpinsel. Der Einbrennofen muß auf ca. 120° C erhitzt sein. Lackierte Stücke werden mit Bindedraht am Ofengitter befestigt. Die Lackschichte darf nicht beschädigt werden. Das Stück muß bei 120° C eine halbe Stunde im Ofen bleiben. Bisher gereinigte Stücke aus Messing: Tür- und Möbelbeschläge WS, 2 Lampen SS, Palette für die Ausstellung 1200 Jahre Kremsmünster SS.

Versilbertes Messing
Am besten nur mit Seifenwurzel oder im Entfettungsbad. Auf keinen Fall mit Schlemmkreide oder Bimsmehl oder Polieren. Die Silberschichte kann sehr dünn sein und bei gröberen Putzmitteln kann das Messing hervorschauen. Man müßte das Stück neu versilbern lassen. Wenn unbedingt nötig, Einbrennlackieren.

Silber
Entfettungsbad, heiße Seifenwurzel, Wienerkalk, Wollrad zum Aufpolieren. Wenn nötig lackieren oder rhodonieren. Bisher gereinigte Stücke aus Silber: Besteck SS, gestielte Becher WS, Tablett WS."[558]

Dass bei mechanischen Reinigungsmethoden von Metallen irreversible Schäden an den Oberflächen entstehen können, liegt auf der Hand. Es findet auch bei noch so behutsamen Maßnahmen ein Materialabtrag statt, und es muss bedacht werden, dass in den zu entfernenden Oxidationsprodukten gewissermaßen die ursprüngliche Oberfläche ent-

558 Das Reinigen und Konservieren von Metallen, Aufsatz, Wien 1976/77.

halten ist. Der daraus resultierende Umkehrschluss, dass elektrolytische oder chemische Reinigungsmethoden vorzuziehen wären, ist aber auch nicht richtig. Bei einer möglichen elektrolytischen Reduktion der Oxidationsprodukte bleibt zwar das „originale" Metall auf der Oberfläche erhalten, jedoch nicht in seiner ursprünglichen Struktur, sondern als eine Art Niederschlag. Zu chemischen Methoden kann verallgemeinernd gesagt werden, dass der Reinigungsfortschritt schwerer kontrollierbar ist als bei mechanischen und dass die Gefahr von in der Oberfläche zurückbleibenden Reagenzien besteht. Diese können bei mangelhafter Nachreinigung korrosiv wirken. Nach dem Einsatz chemischer und elektrolytischer Reinigungsmethoden ist ohnedies aus ästhetischen Gründen in fast allen Fällen eine mechanische Nachbearbeitung der Oberflächen nötig. Eine detaillierte Auflistung von Vor- und Nachteilen verschiedener Reinigungsmethoden bei unterschiedlichen Metalloberflächen würde in diesem Rahmen jedoch viel zu weit führen. Entscheidend ist das Verständnis des Restaurators, dass die angezeigte Methode bei jedem Objekt von Neuem gesucht werden muss und dass jede Art von Reinigung einen Eingriff in die historische Oberfläche darstellt. Auch wenn in der Einleitung davor gewarnt wird, die Oberflächen zu beschädigen, sind manche der genannten Methoden wie das Beizen, Schleifen und Polieren heute aus genau diesem Grund nicht mehr zeitgemäß. Auch vom Lackieren gereinigter Metallobjekte ist man zunehmend wieder abgekommen, da die Relation von Schaden und Nutzen dieser Maßnahme nicht dafür spricht. Als Schutzüberzüge wurden in den Berichten Zaponlack, Perlitol, Einbrennlack oder auch Acryloid (vergleichbar mit dem heutigen Paraloid) erwähnt. Über die Nachteile des Lackierens von kunstgewerblichen Metallgegenständen und der kritischen Einstellung Otto Nedbals dazu wurde bereits in Kapitel 4.2.2 gesprochen. Der Erhaltung der Oberfläche von Silbergegenständen kann es außerdem keinesfalls dienlich sein, sie nach der Reinigung zu rhodinieren.[559] Sie wäre damit in jeder Beziehung zerstört, denn nicht nur die gewachsene Oberfläche, sondern auch die charakteristischen optischen Eigenschaften von Silber gehen dabei verloren. Der Materialeindruck leidet darunter deutlich mehr, als dies schon beim Lackieren der Fall wäre.

Auch das Nachpatinieren mit „Schlipp'schem Salz"[560] oder „Oxydbeize"[561] gilt als überholt. Grundsätzlich will man heute bei einer Oberflächenreinigung nie so weit gehen, dass eine Nachpatinierung aus ästhetischen Gründen nötig wäre. Es wäre absurd, bei einem Metallobjekt die Oxidationsprodukte zuerst völlig abzunehmen, um diese dann

559 Bei der Rhodinierung wird auf galvanischem Weg ein sehr dünner Rhodiumüberzug auf die Objektoberfläche aufgebracht. Das Platinnebenmetall Rhodium besitzt den Vorteil, nicht anzulaufen.

560 Es handelt sich dabei um Natriumthioantimonat $Na_3SbS_4 \cdot 9H_2O$, welches als wässrige Lösung zum Goldfärben von Kupferlegierungen verwendet wird.

561 Eine im Handel erhältliche, Schwefelverbindungen enthaltende Flüssigkeit, die, ähnlich wie Schwefelleber, Silber-, Kupfer- und Messinglegierungen dunkel färbt.

partiell durch künstlich hervorgerufene Verbindungen zu ersetzen. Nachdem von dem Studierenden zu Beginn die Forderung gestellt wurde, Schmutzschichten und Patina zu belassen, scheint diese Sichtweise eigentlich schon damals gegolten zu haben. Nachdem aber an Objekten auch hartgelötet wurde und damit zwangsläufig Schmutz verbrannt und Oxide abgebeizt wurden (vgl. Kap. 4.2.1), bezieht sich das Nachpatinieren vermutlich in der Hauptsache auf diese Sonderfälle.

Nach wie vor wurde in der Metallrestaurierungsklasse die Technik der Feuervergoldung mit anschließender Handpolitur[562] praktiziert. Dabei wurde der konservatorische Aspekt, nämlich das Aufbringen einer edlen Schutzschicht und das Schließen der Oberfläche durch das anschließende Druckpolieren, betont: *„Die neu vergoldeten Teile sind durch die Feuervergoldung ausreichend konserviert.“* Bei einer Handpolitur entsteht, ebenso wie bei jeder anderen Form von Politur, eine völlig neue Oberflächenstruktur. Durch das Druckpolieren wird diese zwar in Manier der ursprünglichen Veredelungstechnik nachgeahmt, doch hat jeder Bearbeiter bei seiner Politur seinen eigenen Duktus. Es muss festgestellt werden, dass auf den Erhalt der originalen bzw. gewachsenen Oberfläche eines Kunstwerks in dieser Zeitspanne viel weniger Wert gelegt wurde, als das heute der Fall ist. Dagegen wurde der mechanischen und konstruktiven Stabilität eines Objekts mehr Bedeutung beigemessen, als dies für die reine Konservierung des Objekts vielleicht nötig gewesen wäre.

Lediglich die Reinigung von Edelmetallobjekten im Seifenwurzelbad hat sich bis heute bewährt und gilt als traditionelle „Wiener Methode“ in der Metallrestaurierung. Sie ist schonend und kann daher als einführende Maßnahme immer stärkeren Reinigungsmethoden vorgezogen werden. Im Drogeriehandel werden dazu geraspelte Wurzeln des Seifenkrauts (*Saponaria officinalis* L.) bzw. Rindenstückchen des chilenischen Quillajabaumes (*Quillaja saponaria* Molina) angeboten. In diesen, wie auch in zahlreichen anderen Pflanzen, sind Saponine in unterschiedlichem Ausmaß enthalten. Dementsprechend findet auch die indische Waschnuss (*Sapindus mukorossi* Gaertn.), die seit Jahrhunderten in Indien nicht nur zum Waschen von Kleidung, sondern auch zur Reinigung von Silber verwendet wird, allmählich Verbreitung.[563] Zur Edelmetallreinigung kocht man eine knappe Hand voll getrockneter und geraspelter Seifenwurzel oder -rinde in einem Liter Wasser etwa zehn Minuten lang auf, taucht das Objekt dann in

562 Bei der Hand- bzw. Druckpolitur werden auf mehr oder weniger lange Holzgriffe montierte, hochglanzpolierte Blutsteine oder Polierstähle verwendet. Diese werden auf das Edelmetall gedrückt und unter Zuhilfenahme eines Gleitmittels (z. B. Seifenwasser) linienförmig hin und her bewegt. Die Besonderheit ist, dass im Gegensatz zu anderen Polierverfahren kein Materialabtrag, sondern nur eine Strukturverdichtung des Metallgefüges stattfindet. Diese Veredelungstechnik ist an ihrer feinlinigen Oberflächentextur zu erkennen.

563 Griesser-Stermscheg, Präventive Erhaltung von Silber und vergoldetem Silber, 2009, S. 82.

den leicht schäumenden, warmen Sud und bürstet die Oberflächen mit einer weichen Ziegenhaarbürste ab. Nach dem gründlichen Nachspülen mit Wasser und dem Trocknen zeigt sich erfahrungsgemäß, dass nicht nur lose Verschmutzungen entfernt, sondern auch Oxidations- bzw. Sulfidationsprodukte leicht reduziert wurden und ein äußerst angenehmer und gepflegter Oberflächeneindruck entstanden ist. Die in der Seifenwurzel bzw. -rinde enthaltenen Saponine erklären die Oberflächenaktivität bei der Silberreinigung. Wieso aber darüber hinaus eine die Oxidationsprodukte reduzierende Wirkung beobachtet wird und ob diese nur auf die zusätzliche mechanische Einwirkung durch Bürsten und Abreiben, den leicht sauren pH-Wert der Lösung[564] oder noch weitere im Naturprodukt enthaltenen Reagenzien zurückzuführen ist, muss noch weiter erforscht werden. Nachdem bei Metallobjekten die gründliche Nachreinigung gut durchführbar und der Reinigungsvorgang einfach zu kontrollieren ist, ist es unerheblich, dass es sich um ein Naturprodukt handelt, dessen Zusammensetzung veränderlich ist.[565] Auch in der Textilrestaurierung werden Saponine, vor allem bei der Reinigung von Seidenstoffen, eingesetzt. Aus diesem Fachbereich gibt es erste objektive Forschungsergebnisse zum Reinigungseffekt der oberflächenaktiven Substanz auf mit Silber hergestellten Fäden. Es konnte aber kein Unterschied zwischen der Wirkung eines synthetischen Mischtensides und dem Saponin festgestellt werden. Das optisch und konservatorisch positive Ergebnis wurde in beiden Fällen auf das Lösen und Quellen von aufliegendem bzw. in die Korrosion eingebundenem Schmutz zurückgeführt.[566]

In den Semesterberichten der Metallrestaurierungsklasse wurden in den Jahren 1974 bis 1980 neben dem Seifenwurzelsud zur Edelmetallreinigung Schlemmkreide, Wiener Kalk, feine Messingbürsten, Salmiak, ein kurzes Bad in verdünnter Schwefelsäure mit anschließender Neutralisierung in Soda und die galvanische Säuberung in alkalischem Reinigungsbad sowie die sogenannte „Hausfrauenmethode“[567] genannt. Auch Glasbürsten wurden zur vorsichtigen Nachreinigung verwendet. Man benutzte ferner das Ultraschallbad. Zur Verwendung von Salmiak und verdünnter Schwefelsäure kann gesagt werden, dass diese Methoden zwar einen ausgezeichneten Reinigungseffekt haben, welcher aber gewissermaßen „total“ ausfällt. Der heutige Anspruch, die historisch gewachsene Oberfläche so weit wie möglich zu erhalten, kann nicht erfüllt werden. Generell nach-

564 Der pH-Wert eines Auszugs einer Seifenwurzellösung liegt zwischen 5,2 und 5,3. Aus: Czerwinske, Saponin, 2008, S. 46.

565 Reines, aus der Quillaiarinde gewonnenes Saponin kann derzeit in technischer bzw. in pharmazeutischer Qualität bei der Firma Dr. H. Schmittmann, Langenhorster Straße 30, D 42551 Velbert bezogen werden.

566 Czerwinske, Saponin, 2008, S. 77 ff.

567 Bei dieser Methode badet man den angelaufenen Silbergegenstand in einem nicht metallischen Gefäß in warmer Sodalösung und bringt ihn mit Aluminiumfolie in Kontakt. Es bildet sich ein Lokalelement aus: Aufgrund seines unedleren Charakters gibt Aluminium Elektronen ab und wird oxidiert. Das Silber wird zur Kathode und wird reduziert.

teilig bei der Reinigung in Bädern ist, dass der Lösungsfortschritt nicht kontrollierbar ist und keine Abstufungen im Reinigungsgrad erzielt werden können. Lokal begrenzt ließe sich beispielsweise wenig gegen die galvaninschen Reduktionsmethoden einwenden.[568] Beim Ultraschallbad wäre es zur Beurteilung aus heutiger Sicht von Bedeutung, zu wissen, mit welcher Reinigungsflüssigkeit es betrieben wurde. Der rein mechanische Reinigungseffekt beruht auf der sogenannten Kavitation, der Bildung von sehr kleinen Hohlräumen durch die von den Schallwellen hervorgerufenen Druckunterschiede. Diese reißen lockere Bereiche von den Oberflächen weg, was wiederum schwer steuerbar ist und Substanzverluste beim Objekt nach sich ziehen kann. Zu den genannten mechanischen Methoden kann nur so viel gesagt werden, dass jede auf ihre Art Schäden anrichten, aber bei richtiger Anwendung durchaus zweckmäßig sein kann.

Als Lösemittel werden in den Restaurierberichten der Semesterarbeiten im Zeitraum von 1974 bis 1980 Trichloräthylen, Toluol, Salmiakgeist, Nitroverdünnung, Terpentingeist und Aceton genannt. Besonders Erstgenanntes wird aus gesundheitlichen Gründen nicht mehr verwendet. Es besitzt zwar eine ausgezeichnete Fettlösekraft, gilt aber unter anderem als krebserregend. Auch Toluol ist als aromatischer Kohlenwasserstoff gesundheitsschädlich und wird nach Möglichkeit vermieden. Salmiakgeist (Ammoniakwasser) ist bei Einatmung ein starkes Reizgas. Obwohl es weniger gesundheitsschädlich als die bereits genannten Lösemittel ist, ist es vermutlich aus diesem Grund als Reinigungsmittel für Metalle nur noch selten im Einsatz. Andere Einsatzgebiete von Salmiakgeist, wie das Reduzieren von Silberchlorid und Silbernitrat und das Patinieren von Kupferlegierungen, werden nicht mehr oft im kunsthandwerklichen Bereich benötigt. Die sogenannte „Nitroverdünnung" ist ein gesundheitsschädliches Lösemittelgemisch auf der Basis von Ketonen, Estern und aliphatischen Kohlenwasserstoffen. Es handelt sich um ein von der chemischen Industrie fertig abgemischtes Produkt, dessen genaue Zusammensetzung nicht bekannt ist bzw. variiert. Daher kommt es in der modernen Restaurierung nicht mehr zum Einsatz. Die im Terpentingeist (= Terpentinöl) enthaltenen Terpene können Allergien auslösen. Als Fettlösemittel wird daher heute eher Siedegrenzbenzin verwendet. Lediglich das Aceton ist auch heute noch in der Objektrestaurierung verbreitet im Einsatz, obwohl auch dieses gesundheitliche Gefahren birgt.[569]

Ebenfalls wurden in der Berichten der 1970er-Jahre mechanische Eingriffe, wie das Abfräsen verrosteter Befestigungsnägel oder die Rückformung und das Ausrichten ver-

568 Es besteht die Möglichkeit, mit einem „elektrolytischen Wattestäbchen" eine solche Reduktion lokal begrenzt durchzuführen. Der Reinigungsgrad ist hierbei zu einem gewissen Grad steuerbar. Das Objekt wird nicht in ein Bad getaucht, sondern als Kathode an einen Gleichrichter angeschlossen. Als Anode dient ein Metallstift, der mit einem Wattebausch umwickelt und mit dem Elektrolyt befeuchtet wird. Bei Kontakt mit dem Objekt schließt sich der Stromkreis und die Oxidationsprodukte werden reduziert.

569 Zu den einzelnen Lösemitteln siehe auch: Pietsch, Lösemittel, 2002.

formter Objekte, beschrieben. Man führte diese Maßnahmen nicht ohne Bedenken durch. Doch da es sich meist um Objekte des sakralen Gebrauchs und nicht um Museumsstücke handelte, konnte dieses Vorgehen begründet werden. So mussten beispielsweise beim Zerlegen von Reliquiaren originale Siegelschnüre durchschnitten oder neue Holzkerne angefertigt werden. Man scheute sich auch nicht vor Zinnlötungen zurück, die evtl. zu Retuschezwecken vergoldet werden konnten. Wenn nötig, wurden auch Hartlötungen am Original vorgenommen. In einem Bericht hieß es: *„Alle Teile, die durch diverse Hartlötarbeiten die Vergoldung verloren hatten, wurden frisch vergoldet.“* Es wurde in den Berichten auch eine *„Umgruppierung der unharmonischen Zusammensetzung“* erwähnt, obwohl man *„leicht mechanisch eingreifen musste“*. Emailreparaturen wurden, wenn eine Erwärmung des Objektes aus Erhaltungsgründen nicht möglich war, mit Kaltemail ausgeführt. Durch den Einsatz von Schwefelleber und der Gelbbrenne bei Messingergänzungen konnten farbliche Unterschiede bei Metallen ausgeglichen werden. Schmiedeeisen wurde mit „Rostumwandler“ und „Rostschutz auf Phosphorsäurebasis“ behandelt. Anschließend wurde mit Minium als Rostschutz grundiert. In einem Fall wurde ein Zweikomponentenlack als Haftgrund zur Vergoldung verwendet, der auch als Rostschutz fungieren sollte.

Im Handel erhältliche Rostumwandler bzw. -löser kommen in der modernen Restaurierung nicht mehr zum Einsatz. Ihre genaue Zusammensetzung ist nicht bekannt und bei ihrer Verwendung verbleiben zwangsläufig Reagenzien auf der Oberfläche des Objektes und können auf lange Sicht große Schäden anrichten. Beim Einsatz von Säuren bleiben unschöne, dunkle Korrosionsnarben zurück. Außerdem müssen die Säuren wieder vollständig entfernt oder neutralisiert werden. Man greift heute zur Entfernung von Eisenkorrosion bei kunsthandwerklichen Objekten hauptsächlich zu mechanischen Methoden. Unter Zuhilfenahme von Kriechmitteln (gut eindringenden Mineralölfraktionslösemitteln mit ausreichender Retention) kann der Rost durch die Verwendung verschiedenster Bürsten, Schaber und Schleifrädchen ausreichend gut entfernt werden. Auch heute noch wird Bleimennige (= Minium) als Rostschutz in mehreren Schichten als Grundierung aufgebracht. Das grellorange Bleipigment im Bindemittel Leinöl ist zwar wegen seiner Eigenschaft als kumulatives Gift im freien Handel nicht mehr erhältlich und es werden immer wieder neue Rostschutzanstrichsysteme erprobt, doch die historische Technik hat sich in der restauratorischen Praxis bewährt und wird erst allmählich durch moderne Anstrichsysteme abgelöst.

Grundsätzlich kann im Vergleich zum heutigen Studium festgehalten werden, dass sich in der Objekt- und Metallrestaurierung die Priorität von der „Wiederherstellung der inneren Stabilität“ zum Erhalt des gewachsenen Zustands verschoben hat. Dies ist natürlich der Tatsache geschuldet, dass im Allgemeinen weniger in Verwendung stehende Objekte restauriert werden und es zum heutigen Konservierungskonzept gehört, weiteren Gebrauch und somit Verschleiß nach Möglichkeit zu unterbinden. Erst allmählich gab es

in den Restaurierungsberichten der Klasse auch Literaturangaben mit restauratorischem Inhalt. Die Studierenden befassten sich im Verlauf der 1970er-Jahre also zunehmend wissenschaftlich mit restauratorischer Fachliteratur und nannten diese auch als Quelle. Erstmals führte eine Studentin im Jahr 1979 in ihren Restaurierungsberichten genaue Material- und Herstellerangaben an.

Abgesehen vom Werkstättenunterricht wurde in den 1970er-Jahren mittwochs mit der gesamten Klasse im Kunsthistorischen Museum gezeichnet (eine Tradition, die sich bis in die 1990er-Jahre fortsetzte). Von jedem Studierenden musste ein Metallgegenstand aus der Dauerausstellung nach Aufbau und Technik beschrieben und eine genaue technische Zeichnung angefertigt werden. Im Wintersemester 1976/77 hatte die Klasse acht ordentliche Hörer. Es waren jedoch *„laufend Studenten aus der Meisterklasse für Metallgestaltung anwesend, um Anleitung in Emailtechnik zu bekommen. Weiters auch Hörer aus verschiedenen anderen Klassen wegen spezieller Probleme bei ihren eigenen Arbeiten.“*[570] Die Klasse für Metallgestaltung befand sich ein Stockwerk tiefer im 5. Stock des Schwanzertraktes, dem im Jahr 1965 vollendeten Erweiterungsbau des Architekten Karl Schwanzer. Werkzeug und Maschinen benutze man gemeinsam.[571] Zwei Studierende nahmen an einem Kurs „Filigran und Granulation“ des „Wirtschaftsförderungsinstitutes“ (WIFI) teil, und zahlreiche Besuche von metallverarbeitenden Betrieben wurden unternommen. Vom 30. 4. 1977 bis 8. 5. 1977 fand eine Exkursion nach Florenz statt. Dem Jahresbericht 1977/78 ist zu entnehmen, dass die Restaurierungsklasse geschlossen an den „WIFI“-Kursen „Selbstbauwerkzeuge – Zangen und andere Mittel zum Festhalten“ und „Oberflächenbehandlung von Metallen“ teilnahm. Karl Hufnagl, in der Metallwerkstatt an der Universität für angewandte Kunst 1973–2003 tätig,[572] erklärte, auch als Lehrbeauftragter der Restaurierungsklasse, theoretisch und praktisch Vorgehensweisen wie das Ansetzen elektrolytischer Bäder und die Technik des Metalldrückens. Ferner wurde eine Exkursion zur Firma Austria Email unternommen.[573]

5.1.2 Diplomarbeiten

Während dieser „Interimszeit“ ohne facheigenen Professor von 1974 bis 1980 konnten sechs Studierende ihr Diplom im Fachbereich Metallrestaurierung ablegen. Christa Angermann, die im Jahr 1974 ihr Studium abschloss, hatte noch weitgehend unter Otto Nedbal studiert.

570 Jahresbericht 1976/77 der Meisterklasse für Restaurierung und Konservierung, Interimistische Leitung Hochschulassistent Josef Symon, Lehrbeauftragte Christa Angermann.

571 Gespräch mit Christa Angermann, 19.07.2007.

572 Gespräch mit Karl Hufnagl, 09.08.2009.

573 Jahresbericht 1977/78 der Meisterklasse für Restaurierung und Konservierung, Interimistische Leitung Hochschulassistent Josef Symon.

Maja Velicogna diplomierte im Jahr 1978 und Andrea Pacher im Jahr 1981. Ihre Diplomarbeit aus dem Jahr 1981 entstand bereits unter Professor Hubert Dietrich. In diesem Kapitel sollen exemplarisch die vier Diplomarbeiten aus dem Jahr 1975 herausgegriffen werden. Sie beinhalteten jeweils die Restaurierung mehrerer, meist sakraler Objekte. Der Aufbau und die Gliederung der Dokumentationen scheinen relativ frei von Vorgaben gewesen zu sein, und sie differieren dementsprechend stark. Offensichtlich konnte auch das optische Erscheinungsbild der schriftlichen Diplomarbeiten, wie auch schon unter Otto Nedbal, selbst gestaltet werden. Der theoretische Teil bestand aus dem eigentlichen Restaurierbericht, Texten über den historischen und kunstgeschichtlichen Hintergrund der behandelten Objekte sowie aus Fotos und Zeichnungen (Abb. 27). Die Begrifflichkeiten waren offensichtlich nicht einheitlich geregelt, so wurden sinngemäß gleichartige Texte über den Zustand der Objekte mit „Schäden", aber auch „Fehler" oder „Übernahmezustand" überschrieben. Wie auch heute üblich, wurden in jeder Diplomarbeit die Objektdaten, eine kultur- und kunstgeschichtliche Einordnung, eine Beschreibung des technischen Aufbaus und des Zustands sowie die durchgeführten Maßnahmen angegeben. Auffallend lang ist der kunstgeschichtliche Exkurs, z. B. über die Entwicklungsgeschichte einer Objektgattung oder über den jeweiligen Künstler der im Zuge des Diploms restaurierten Objekte. In keiner der Diplomarbeiten wurden jedoch Versuchsreihen zu Methoden oder Materialien der Restaurierung beschrieben oder mögliche Vorgehensweisen und Alternativen diskutiert. Die Literaturangaben waren rein kunstgeschichtlicher Natur; sie beinhalteten beispielsweise Ausstellungskataloge oder Künstlerlexika. Kein einziges Mal wurden restauratorische Werke zitiert, was nicht mehr ausschließlich mit dem damaligen Mangel an Fachliteratur in der Metallrestaurierung begründbar ist, die durchaus schon vorhanden war (vgl. Kap. 4.3).

Naturwissenschaftliche Untersuchungsberichte sind ebenfalls nicht vorzufinden. Ebenso war es nicht üblich, Datenblätter oder genaue Materialangaben über die verwendeten Substanzen anzugeben; Firmenbezeichnungen wie „Konstruvit Geistlich", „Holzpflegemittel", „Wiener Neustädter Terpentin", „Spezialkleber Zip-Grip", „Rostenferner" oder „Effekt-Öl" sind für den heutigen Restaurator wenig aussagekräftig. Es wird deutlich, wie wichtig es ist, genaue Inhaltsstoffangaben über die bei der Restaurierung verwendeten Reagenzien zu machen, da manche Produkte für die späteren Restauratorengenerationen einfach nicht mehr geläufig oder erhältlich sind, sich die Rezeptur verändert hat oder die genaue Zusammensetzung ohnehin noch nie bekannt war.

Einen Schwerpunkt bei den Abschlussarbeiten bildete, wie schon unter der Leitung Otto Nedbals (vgl. Kap. 4.2.2), jeweils einer Rekonstruktionsaufgabe. Dabei sollte ein nur noch fragmentarisch erhaltenes Objekt, basierend auf intensiver Rechercheaarbeit in der Literatur und dem Aufspüren von Vergleichsobjekten in den Museen, ergänzt werden. Das handwerkliche Können und die gestalterischen Fähigkeiten der Absolventen wurden dabei augenfällig unter Beweis gestellt. Es wurde natürlich darauf geachtet,

dass die Ergänzungen bei genauerer Beschäftigung mit den Objekten immer als solche erkannt werden können. Man bemühte sich um die *„Weiterführung der Gesamtkonzeption“*, *„eine Art von Nachempfindung des architektonischen Leitgedankens des Künstlers jener Zeit“*.[574] War kein passendes Vergleichsobjekt vorhanden, musste der Studierende nach eigenen Anschauungen ergänzen und *„verschiedene Möglichkeiten zeichnerisch ausprobieren“*.[575] Bei den schriftlichen Ausführungen über die Rekonstruktionsarbeit im Zuge eines Diploms ist auch folgendes Statement zu lesen: *„Die Strahlenkränze wurden mehr nach Gefühl als nach Vorschriften angefertigt.“*[576]

Auf dem Arbeitsmarkt gab es in dieser Zeit kaum akademische Restauratoren auf dem Gebiet Metall bzw. Kunsthandwerk. Dennoch mussten sich die Diplomanden ihren beruflichen Weg erarbeiten. Sowohl Ingrid Maresch (heute Ingrid Strnad) als auch Angelika Wassak, die ihr Diplom im Jahr 1975 absolvierten, fanden zunächst eine Anstellung als Kunsterzieherinnen. Erstgenannte arbeitet bis heute am Bundesoberstufenrealgymnasium Mistelbach. Angelika Wassak ging 1977 nach Bonn. Dort konnte sie am Grabungsprojekt des Rheinischen Landesmuseums in Xanten mitarbeiten. Nach einem Stipendium in Florenz fand sie im kurpfälzischen Museum der Stadt Heidelberg als Restauratorin für kunsthandwerkliche Objekte eine Anstellung. Seit 2000 arbeitet sie im Landesmuseum Darmstadt. Die Situation, sich Ende der 1970er-Jahre freiberuflich in Wien als Restauratorin oder mit Schmuckanfertigungen zu betätigen, beschreibt sie als sehr schwierig. In Deutschland dagegen sei ihr Können, welches sie durch das Restaurierungsstudium in Wien erlangt hatte, sehr geschätzt worden, weil es dort keine vergleichbare Ausbildung gab.[577] Josef Ziegler und Leonhard Stramitz, die ebenfalls 1975 diplomiert hatten, wurden als akademische Restauratoren in der Kapuzinergruft angestellt. Josef Ziegler beendete seine Tätigkeit in der Gruft im Jahr 2004, sein Kollege denkt derzeit daran, einen Nachfolger in seine Arbeit einzuführen. Maja Velicogna, die im Jahr 1978 ihr Studium abschloss, arbeitet bis heute als Leiterin der Abteilung für die Restaurierung von Gold, Glas und Email am Museum für Kunst und Handwerk in Zagreb.

5.1.3 Wettbewerbe in Design und Metallgestaltung

Die beiden Meisterklassen für Metallgestaltung und Restaurierung waren nicht nur durch die räumliche Nähe miteinander verbunden, sondern sie wurden, wie bereits erwähnt, von 1974 bis 1980 auch vom selben Professor geleitet. Christa Angermann berichtet von einem lebhaften Austausch der Klassen, der sich auch in der gemeinsamen

---

574 Diplomarbeit Ingrid Maresch, 1975.
575 Diplomarbeit Angelika Wassak, 1975.
576 Diplomarbeit Leonhard Stramitz, 1975.
577 Telefonische Auskunft von Angelika Wassak, 11.09.2009.

Teilnahme an Wettbewerben manifestierte. Auch in der Metallrestaurierung sollte die Kreativität der Studierenden gefördert werden, um Erfahrungen und Kontakte für die Anfertigung von Metallgegenständen zu sammeln und Sicherheit im Entwurf zu entwickeln (vgl. Abb. 28 und 29). Im Wintersemester 1976/77 nahm die Restaurierungsklasse geschlossen an einem Wettbewerb zur Fassadengestaltung für die österreichische Botschaft in Tokio teil. Im Sommersemester 1977 erstellte jeder Studierende Emailschmuck für eine Modenschau der Modeklasse von Fred Adelmüller,[578] die im November stattfand. Im gleichen Zeitraum nahm man an einem Wettbewerb zur Gestaltung des Nestroyrings teil, der von 1976 bis 2000 von der Stadt Wien an Personen verliehen wurde, die sich durch die satirisch-kritische Darstellung des Wesens dieser Stadt verdient gemacht hatten. Des Weiteren wurde von der Kammer der gewerblichen Wirtschaft 1979/80 ein Wettbewerb „Schmuck in Edelmetall und Email“ ausgeschrieben. Beteiligt waren Studierende der Meisterklasse für Metallgestaltung und für Metallrestaurierung sowie Gewerbetreibende. Dabei sollten die Studierenden der Hochschule für angewandte Kunst als Entwerfer mit den Gold- und Silberschmieden als Ausführende in Kontakt gebracht werden. Dieser Ansatz entsprach dem Gründungsgedanken der ehemaligen Kunstgewerbeschule zu Mitte des 19. Jahrhunderts, nämlich durch entwurfstechnisches und handwerkliches Studium gutes Design in Handwerk und Gewerbe zu verbreiten. Am Wettbewerb nahmen 29 Studierende und 17 Gold- und Silberschmiede teil. Der zweite Preis ging an einen Entwurf von Christl Zemann mit einem Ansteckschmuck, der fünfte Preis an Sylvia Kniefacz, beide aus der Meisterklasse für Metallrestaurierung.[579] Die Jury stand unter dem Vorsitz des Designers und Architekten Carl Auböck.[580]

5.1.4 Leistungsschauen im Diözesanmuseum Wien

Im Erzbischöflichen Dom- und Diözesanmuseum in Wien, dessen Direktor seit 1973 der Kunsthistoriker Rupert Feuchtmüller war, fand, wie oben erwähnt, vom 28. 11. 1975 bis 15. 2. 1976 die Sonderausstellung „Sakrales Kunsthandwerk, Restaurierung – Forschung“ statt. Gezeigt wurden restauratorische Arbeiten der Meisterklasse für Restaurierung an der Hochschule für angewandte Kunst. Hannelore Karl war bei dieser Kooperation für die wissenschaftliche Bearbeitung der Ausstellung sowie für die Gestaltung des Katalogs zuständig. Anliegen der Schau war es, wissenschaftliche und technologische Untersu-

578 1909 in Nürnberg geborener Modeschöpfer. Von 1973 bis 1979 war Adelmüller Professor an der Modeklasse an der Angewandten. Er starb 1989 in Wien.

579 Zeitung Wiener Wirtschaft, Sektion Gewerbe fördert Zusammenarbeit zwischen Studenten und Goldschmieden, 1980.

580 1925–1993, Professor an der Meisterklasse für Metallgestaltung, ab 1983 Leiter der Meisterklasse für Produktentwicklung-Metall.

chungen von liturgischem Gerät und dessen Restaurierung als eine Art „Leistungsbericht“ der Absolventen der Meisterklasse zu präsentieren. Ausgestellt waren restaurierte Objekte und Diplomarbeiten sowie die dazugehörigen Dokumentationen. Daneben wurden, um das handwerkliche und gestalterische Können der Klasse zu unterstreichen, historische Techniken wie z. B. Email, Tauschierung oder Guss in verlorener Form vorgestellt. In gewisser Weise könnte diese Präsentation eine Gegenreaktion zur Ausstellung „Rettung von Kunstwerken“ gewesen sein, die von der Sektion der Restauratoren der Berufsvereinigung bildender Künstler Österreichs im Jahr 1973 veranstaltet worden war.[581] Denn obwohl in dieser Schau der Öffentlichkeit ein Überblick über die österreichische Restaurierungsszene vermittelt werden sollte, wurden als Aus- und Weiterbildungsmöglichkeiten nur die Akademie der bildenden Künste, die Restaurierwerkstätten verschiedener Museen, des Landes- bzw. des Bundesdenkmalamtes oder selbstständige Fachkollegen genannt. Die Meisterklasse für Restaurierung an der damaligen „Akademie für angewandte Kunst“ wurde nicht erwähnt (vgl. Kap. 4.2).[582]

Wenige Jahre später folgte im Erzbischöflichen Dom- und Diözesanmuseum eine Ausstellung der Restaurierungsklasse der Angewandten mit dem Titel „Kunst der Goldschmiede. Restaurierung – Forschung 1975–1981“, die von 8. 10. 1981 bis 8. 11. 1981 stattfand. Dazu erschien ebenfalls ein Ausstellungskatalog, worin Hannelore Karl in ihrer Einleitung mit besonderem Stolz nicht nur auf den Erfolg der ersten Ausstellung, sondern auch auf das aktuelle Projekt der Meisterklasse, nämlich die Restaurierung und Neukatalogisierung von Objekten aus der Mariazeller Schatzkammer, hinwies.[583] Eine dritte Ausstellung mit dem Titel „Unbekannte Kunstwerke aus dem Raum der Erzdiözese Wien. Entdecken – Konservieren – Revitalisieren“[584] fand im Jahr 1982 statt. Es erschien ein Begleitheft zur Ausstellung, in dem erneut zahlreiche Absolventen der Meisterklasse für Restaurierung ihre Arbeit präsentieren konnten.

In ihrem Vorwort zum Katalog aus dem Jahr 1975 beschreibt Hannelore Karl die berufliche Situation von Objektrestauratoren Anfang der 1970er-Jahre. Im Gegensatz zu traditionsreicheren Fachrichtungen in der Restaurierung sei hier das Arbeitsfeld noch immer geschickten Handwerkern überlassen gewesen, welchen es aber häufig an künstlerischem Einfühlungsvermögen sowie kunsthistorischem und wissenschaftlichem Verständnis gemangelt hätte.[585] Ein wichtiger Aspekt bei den in der Ausstellung beschriebe-

581 Berufsvereinigung der bildenden Künstler Österreichs, Rettung von Kunstwerken. Ausstellung zu den Wiener Festwochen 1973 im Schloß Schönbrunn, 6. Mai bis 24. Juni 1973, Wien 1973.

582 Koller, Österreichs Restauratoren in Geschichte und Gegenwart, 1973, S. 17–27.

583 Erzbischöfliches Dom- und Diözesanmuseum, Kunst der Goldschmiede, 1981.

584 Erzbischöfliches Dom- und Diözesanmuseum, Unbekannte Kunstwerke, o. A.

585 Es gibt jedoch bis heute Vergolder, die gefasste Skulpturen restaurieren; Steinmetze und Schreiner arbeiten ebenfalls als Restauratoren. Erst seit den 1990er-Jahren wird dies durch das erweiterte Studienangebot seltener. Schriftliche Anmerkung von Manfred Koller, September 2009.

nen Restaurierungen bestand darin, dass es sich nicht um „museale Konservierungen“ handelte, sondern dass das liturgische Gerät „seine Erfüllung“ erst in seiner Verwendung erfahren sollte.[586] Bei einer sogenannten „musealen Konservierung“ kann darauf verzichtet werden, das Objekt in einen gebrauchsfähigen Zustand zu bringen. Frühere Bestimmung und Funktion sollen zwar noch lesbar sein, sie werden jedoch nicht mehr ausgeübt, was vor weiterem Verschleiß und Schäden schützt. Zudem ist es für ein derart konserviertes Kunstwerk von Vorteil, dass es unter kontrollierten Bedingungen (Klima, Luftverschmutzung etc.) aufbewahrt und nur von Fachpersonen gehandhabt wird. Das museale Ziel, das „Einfrieren“ eines gewachsenen Zustands, ist gleichzeitig auch Ansatzpunkt der Kritik. Gerade sakrale Objekte oder technisches Kulturgut werden bei der Musealisierung aus ihrem Umfeld gerissen, wohingegen z. B. Gemälde, abgesehen von solchen mit religiösem Hintergrund, seit jeher schon auf die reine Betrachtung ausgelegt waren. Das von Zeit und Nutzung geprägte Dasein von Gebrauchsobjekten nimmt bei einer Musealisierung eine krasse Wendung.

Als Beispiel einer umfassenden Restaurierung der Meisterklasse beschrieb Karl in ihrem Vorwort die Bearbeitung des siebenarmigen Kerzenleuchters von Klosterneuburg, die unter Otto Nedbal begonnen worden war (Abb. 30). Mit dem mit viereinhalb Metern Höhe größten romanischen Bronzegusswerk Österreichs beschäftigte sich die Klasse für Metallrestaurierung mehrere Jahre.

„Besonders einschneidend sind jene Veränderungen, die durch Kürzen zweier Stammabschnitte entstanden sind. Die Aufgabe bestand nun darin, die gestörten Proportionen zu bereinigen, ohne unverantwortliche Veränderungen vorzunehmen, und den ursprünglichen Gesamteindruck so weit wie möglich wieder herzustellen. Deshalb […] wurde aufgrund der Werte bei den übrigen Segmenten eine Durchschnittshöhe errechnet und der Leuchter wiederholte Male mit verschieden langen Ergänzungsmöglichkeiten zusammengestellt und ausprobiert.“ Man rekonstruierte also sowohl mit rechnerischen Methoden als auch mit ästhetischem Empfinden das vermutlich ursprüngliche Erscheinungsbild des Leuchters. Fehlende Segmente mussten nachgegossen werden, was aufgrund der Größe nicht in der eigenen Werkstatt möglich war und als Auftrag an einen Gießer vergeben wurde. Offenbar war die Zusammenarbeit mit den Handwerkern nicht zufriedenstellend. *„Leider haben heute die meisten Handwerker die Beziehung zur alten Gußtechnik und zum Material verloren und so mißglückten drei Versuche. Erst nach eingehender Auseinandersetzung mit der Werkstätte gelang ein brauchbarer Guß.“* Auch die Ergänzung der fehlenden Glassteine bereitete Schwierigkeiten. *„Schließlich produzierten wir eigenhändig 72 tadellose Steine.“* Am Schluss ihrer Einleitung merkte Hannelore Karl an, wie wichtig es sei, *„in diesen schwie-*

586 Erzbischöfliches Dom- und Diözesanmuseum, Sakrales Kunsthandwerk, 1975, Vorwort Rupert Feuchtmüller, o. A.

rigen Fragen mit anderen Fachinstituten des Auslands Kontakt herzustellen und Erfahrungen auszutauschen" – ein Grundsatz, der bis heute seine Gültigkeit nicht verloren hat.[587]

Im Hauptteil des Katalogs wurden einzelne restauratorische Arbeiten vorgestellt, welche häufig Diplomprojekte der Studierenden waren. Es wurde in die Bereiche „sakrale Gegenstände", „profane Gegenstände" und „Rekonstruktionsarbeiten" untergliedert. Ein Foto der jeweiligen Objekte mit Datierung und Materialangabe war jeweils oben angestellt. Links im Formblatt befand sich eine Spalte mit Zustand und Schäden, rechts eine Spalte mit Maßnahmen, jedoch ohne genauere Angaben zu den Methoden. Die Projekte stammen aus der Zeit von 1967 bis 1975. Auftraggeber waren namhafte kirchliche und weltliche Einrichtungen: das Erzbischöfliche Dom- und Diözesanmuseum Wien, das Augustiner-Chorherrenstift Klosterneuburg, das Benediktinerstift St. Paul im Lavanttal, der Franziskaner-Convent Wien, die Schatzkammer des Deutschen Ordens Wien, die Pfarrei Saak i. G., das Kloster der Salesianerinnen Wien, die Kirche St. Peter Wien, die Kirche St. Leopold Wien, die Stadtpfarrkirche Baden bei Wien, die Kirche Maria Treu Wien, das Kunsthistorische Museum Wien, das Österreichische Museum für angewandte Kunst Wien sowie Privatsammler. Überwiegend wurden jedoch sakrale Gegenstände kirchlicher Aufraggeber behandelt. Folgende ausführende Restauratoren waren an der Ausstellung beteiligt: Christa Angermann, Inga Binder-Schiel, Hannelore Karl, Wolfgang Lehner, Ingrid Maresch, Lydia Mänzel, Elvira Raymann, Leonhard Stramitz, Eveline Tschinkel, Ödön Wagner, Angelika Wassak und Josef Ziegler.

Rupert Feuchtmüller erklärte in seinem Vorwort des Ausstellungskatalogs die Vorgehensweise der Restauratoren. Materialanalysen wurden am Wiener Naturhistorischen Museum oder an der Technischen Hochschule durchgeführt. Durch die Materialuntersuchungen und die Analyse des technologischen Aufbaus ergaben sich zum Teil neue, jedenfalls exaktere kunsthistorische Einordnungen der Werke, als dies allein durch eingehende Betrachtung möglich war. Meisterzeichen, Marken und Restaurierungsvermerke sowie spätere Zutaten oder unpassende Ergänzungen konnten bei der restauratorischen Arbeit am Objekt aufgedeckt werden. Es war damals eine neue Erfahrung, dass durch die Untersuchungsergebnisse der Restauratoren die rein optisch-stilistischen Einordnungen der Kunsthistoriker bedeutend erweitert werden konnten. *„Die Fragestellung des Kunsthistorikers, die meist auf formale und ikonologische Gestaltungen gerichtet ist, erhält hier eine Bereicherung, die in vielen Fällen auch ganz neue Voraussetzungen schafft."*[588] Mit Stolz wird in der Einleitung Feuchtmüllers erwähnt, dass man sich nicht nur auf die reine Konservierung beschränkte: *„Aus all dem resultiert eine Wiederherstellung, die über eine*

587 Zitate aus: Erzbischöfliches Dom- und Diözesanmuseum, Sakrales Kunsthandwerk, 1975, Vorwort Hannelore Karl, o. A.

588 Erzbischöfliches Dom- und Diözesanmuseum, Sakrales Kunsthandwerk, 1975, Vorwort Rupert Feuchtmüller, o. A.

Konservierung oft weit hinaus geht. Eine schriftliche und fotografische Dokumentation hält alle Phasen dieses Arbeitsvorganges fest und konfrontiert sie mit dem originalen Kunstwerk.“ Die Objekte sollten angesichts dieser Ausstellung nicht mehr nur auf ihr äußeres Erscheinungsbild hin beschränkt betrachtet werden, sondern auch auf das Material und dessen Verarbeitung: *„Aus der Sprache des Materials können sich bereits fundamentale Einsichten eröffnen, die für die geistige Aussage von entscheidender Bedeutung sind.“*[589]

Der hier angeschnittene Bereich wird heute als „Technische Kunstgeschichte“ oder „Technical History of Art“ bezeichnet. Dieses eigentlich zwingend wichtige Teilgebiet der Kunstgeschichte wurde erst in jüngster Zeit in seiner Bedeutung erkannt, obwohl es neben den biografischen, stilistischen, ikonografischen, soziologischen und geistesgeschichtlichen Bereichen schon immer existierte. Es verbindet die Erkenntnisse der Restauratoren, Naturwissenschaftler und Kunsthistoriker, indem Materialien und deren Bearbeitungstechniken als künstlerisches Ausdrucksmittel erfasst werden.[590] Bereits 1956 dissertierte Johannes Taubert[591] mit der Arbeit „Zur kunstwissenschaftlichen Auswertung von naturwissenschaftlichen Gemäldeuntersuchungen“ über dieses Thema – allerdings streng ausgerichtet auf den Gemälde- bzw. Maltechnikbereich, der somit einmal mehr die Vorreiterrolle unter den Restaurierungsdisziplinen spielte. Allgemeingültig bei dieser Arbeit ist dessen ungeachtet die Erkenntnis, dass ein naturwissenschaftliches Untersuchungsergebnis noch keine Aussage an sich ist, sondern erst interdisziplinär interpretiert werden muss. *„Es kommt also die Kunstgeschichte als Geschichte der künstlerischen Form nicht an der Beschäftigung mit dem Material und seiner Verwendung vorbei.“*[592]

Im kunsthandwerklichen Bereich sind weniger die Maltechnik oder der Fassungsaufbau, sondern vielmehr die Erfassung der Materialien, der Konstruktion, des Aufbaus und der handwerklichen Techniken von kunstgeschichtlicher Bedeutung.[593] Dazu kann zum einen eine rein optische Begutachtung dienen, anhand der der erfahrene Fachmann die benutzten Handwerkstechniken erkennen kann. Oft ist aber erst am Mikroskop eine sichere Aussage möglich (z. B. ob es sich um eine Gravur, eine Ätzung oder eine Kombination von beidem handelt). Zum anderen können auch naturwissenschaftliche Untersuchungen angestellt werden, um z. B. bei Metallen durch Sichtbarmachen des

589 Zitate aus: Erzbischöfliches Dom- und Diözesanmuseum, Sakrales Kunsthandwerk, 1975, Vorwort Rupert Feuchtmüller, o. A.

590 Koller, „Technische Kunstgeschichte“ in Forschung, Lehre und Praxis, 2005, S. 8.

591 1922–1975, Kunsthistoriker und Restaurator; er wird zu den Begründern der modernen Restaurierungswissenschaft in Deutschland gezählt.

592 Taubert, Zur kunstwissenschaftlichen Auswertung von naturwissenschaftlichen Gemäldeuntersuchungen, 1956 (2003), S. 9.

593 Als rezentes Beispiel für die Beschäftigung mit technischer Kunstgeschichte aus dem Metallbereich: Griesser-Stermscheg, Krist (Hrsg.), Die Kunstgeschichte ergänzen: Buntmetall und elektrische Glühbirnen. Die Kirchenausstattung der Donaufelder Kirche im Zeichen des Wiener Secessionismus, 2008.

Gefüges weitere Rückschlüsse über die Bearbeitungsmethoden ziehen zu können. Mit den derart gewonnenen Erkenntnissen lassen sich kunstgeschichtlich wichtige Aussagen zu Herstellungstechnik und somit zu Entstehungszeit, -ort oder Echtheit anstellen. Dennoch scheint das Gebiet der technischen Kunstgeschichte noch immer kaum aus seinem Schattendasein heraustreten zu können:

Ein aktuelles Buch zum Studium der Kunstgeschichte hat sich zur Aufgabe gemacht, Studienanfänger möglichst umfassend über alle Bereiche dieser facettenreichen Wissenschaft zu informieren. Wichtigste Aufgabe der Kunstgeschichte soll demnach sein, so viel wie möglich über ein Kunstwerk in Erfahrung zu bringen. Zu diesem Zweck technische und naturwissenschaftliche Analysen als Hilfsdisziplin hinzuzuziehen, wird in diesem Buch aber nicht in Erwägung gezogen. Die Zusammenarbeit mit Restauratoren wird nur im veralteten Kontext, nämlich um mit ihrer Hilfe den Zustand der Kunstwerke festzustellen, sie zu sammeln und zu pflegen, erwähnt.[594] Im eigenen Kapitel für „Kunstgeschichte und Nachbarwissenschaften" werden nur die althergebrachten, geisteswissenschaftlichen genannt (z. B. Philosophie, Archäologie, Kirchengeschichte, Heraldik), jedoch keine Natur- oder Konservierungswissenschaften. Schon 1965 beklagt Klaus Lankheit (1913–1992), Professor für Kunstgeschichte an der „Fridericiana" genannten, traditionsreichen Technischen Hochschule Karlsruhe, dass Kunsthistoriker generell die Bereiche der Herstellungs- und Materialtechnik und der Statik zu sehr vernachlässigen. Daher sei ein Lehrstuhl für Kunstgeschichte an der Technischen Hochschule durchaus gut aufgehoben.[595] Dass es auch anders gehen kann, beweist das Übersichtswerk „Kunstgeschichte. Eine Einführung" von Hans Belting aus dem Jahr 1985.[596] Hierin geben einige Autoren Grundinformationen über die unterschiedlichen Teilgebiete der Kunstgeschichte. Zum Thema der Gegenstandssicherung im Allgemeinen heißt es: *„Ein Kunstwerk kenne ich erst, seinen Stil, seine anschauliche Gestalt verstehe ich nur, nachdem ich zuvor ergründet habe, mit welchen Werkzeugen und in welchem technischen Arbeitsgang es geschaffen wurde."*[597] Ein eigenes Kapitel „Materielle Befundsicherung an Skulptur und Malerei" stammt vom Kunsthistoriker und Restaurator Ulrich Schießl – leider nur auf diesen Spezialbereich beschränkt. Er stellt fest: *„Die Einbürgerung einer exakten Methodik der Befundsicherung hängt eng mit der Entwicklung des Restauratorenberufs zusammen, die weg vom Künstler-Maler- und Handwerker-Restaurator hin zum geistes- und naturwissenschaftlich orientierten, technologisch gebildeten Restaurator führte."*[598]

594 Prochno, Das Studium der Kunstgeschichte, 2008, S. 15.
595 Lankheit, Kunstgeschichte unter dem Primat der Technik, 1966, S. 10 f.
596 Belting, Kunstgeschichte, 1985.
597 Sauerländer, Gegenstandssicherung – allgemein, 1985, S. 51.
598 Schießl, Materielle Befundsicherung an Skulptur und Malerei, 1985, S. 59 f.

Es wird heute gefordert, dass der Bereich der Technikgeschichte auch von den angehenden Restauratoren wieder mehr berücksichtigt werden sollte. In den Diplomarbeiten werde zu viel Kunstgeschichtliches abgeschrieben, und das eigentliche Spezialgebiet der Restauratoren, die Geschichte der Kunsttechnik, werde vernachlässigt.[599] Diese Forderung macht erneut deutlich, wie wichtig auch die Ausbildung der manuellen Fähigkeiten während des Studiums ist. Ohne selbst einmal Hand angelegt oder Techniken ausprobiert zu haben, kann kein „Gespür" dafür entwickelt werden, wie etwas „gemacht sein" könnte.

5.2 Berufung Hubert Dietrichs als Meisterklassenleiter und Einrichtung der Gemälderestaurierung 1980

Im Jahr 1980 wurde unter Rektor Oswald Oberhuber der Gemälderestaurator Hubert Dietrich an die Hochschule für angewandte Kunst berufen. Von 1980 bis 1982 hatte Dietrich den Status eines Gastprofessors. Die Professur für „Restaurierung und Konservierung einschließlich Technologie für Kunstwerke in Goldschmiede-, Glas-, und Emailtechnik" wurde mit einem Gemälderestaurator besetzt, weil man bereits im Jahr 1979 plante, weitere Studienrichtungen einzurichten. *„Der REKTOR bringt nochmals in Erinnerung, daß aufgrund der Ende 1979 stattgefundenen Abteilungsbesprechung der Gedanke Gestalt annimmt, die Restaurierung an der Hochschule nicht allein auf des Fach Metallrestaurierung zu beschränken, sondern die Meisterklasse in Zukunft mit dem übergeordneten Begriff ‚Restaurierung' zu bezeichnen und ihr die einzelnen Fachgebiete (Metall, Keramik, Holz, Papier, usw.) zuzuordnen, welche durch geeignete Fachleute […] pädagogisch abgedeckt würden."*[600] Diese Zielsetzung nahm schließlich erst 1999 mit der Berufung von Gabriela Krist entgültig Form an, als im Jahr 2000 die Stein- und die Textilrestaurierung am Institut für Konservierung und Restaurierung etabliert werden konnten. Seit der Berufung Dietrichs im Jahr 1980 gab es an der Angewandten nicht mehr ausschließlich den Fachbereich Metallrestaurierung, sondern auch Gemälderestaurierung.

Andere Pläne belegt das Ergebnisprotokoll der ersten Sitzung der Projektgruppe „Konservierung und Technologie" vom November 1978 mit Vertretern der Akademie der bildenden Künste und der damaligen Hochschule für angewandte Kunst (darunter Christa Angermann). Nach *„eingehender Diskussion"* hatte man sich darauf geeinigt,

599 Von Ulmann zur Frage: Was erwarten Sie von einem Studienabgänger? Welche Fähigkeiten und Qualifikationen sollte er mitbringen? In: Restauro, Nachgefragt: Was denken angehende und praktizierende Restauratoren, Ausbilder und Arbeitgeber über die Restauratorenausbildung?, 2009, S. 366.

600 Protokoll Hochschule für Angewandte Kunst, Abteilung IV plastische Gestaltung, 10.01.1980.

keine weiteren *„Studienzweige“* einzurichten.[601] Noch im September 1980 wurde eine Anfrage einer deutschen Studienbewerberin dahin gehend beantwortet, dass sie sich, wenn sie Gemälderestaurierung studieren wolle, an die Meisterschule für Konservierung und Technologie an der Akademie der bildenden Künste unter der Leitung von Helmut Kortan wenden solle. An der Angewandten könne man nur Metallrestaurierung studieren.[602]

Außerdem war Mitte der 1980er-Jahre an der Angewandten ein Studiengang für „Museologie“ angedacht. Darin sollte sehr breit gefächert all das vermittelt werden, was zur besseren Präsentation, ansprechenden Vermittlung und zur Aufarbeitung vernachlässigter Sammlungsbestände in Österreich beitragen könnte. Ein kleiner Bereich dieses Aufbaulehrgangs hätte die Restaurierung und der Erhalt und Schutz von Kulturgütern sein sollen.[603] Obwohl es sicherlich Bedarf an derart ausgebildetem Museumspersonal gab und gibt, ist es jedoch bei diesem Gedankenmodell geblieben.[604]

Der bereits früher erwähnte Vorsatz der gegenseitigen Ergänzung der Restaurierungsinstitute der beiden Wiener Kunsthochschulen, der Universität für angewandte Kunst und der Akademie der bildenden Künste, wurde mit der Einrichtung der Gemälderestaurierung an der Angewandten aber nicht fallen gelassen. Denn die Restaurierungslehre an der Akademie hatte sich aus den Grundsätzen Eigenbergers entwickelt, wohingegen Dietrich der Tradition Josef Hajsineks verpflichtet war.[605] Doch inwieweit existiert heute noch ein klassischer „Schulgedanke“? Bis in die 1980er-Jahre hinein prägte die Nachkriegsgeneration von Restauratoren und Kunsthistorikern die Restaurierung in Österreich. Methodische und ideologische Zwistigkeiten konnten somit seit der Zwischenkriegszeit überdauern. Anfang der 1950er-Jahre gab es eine heftige Kontroverse zwischen Robert Eigenberger, Professor der Restaurierung an der Akademie, und Vertretern der Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums. Darunter befand sich Restaurator Josef Hajsinek, der für das restauratorische Gedankengut Hubert Dietrichs eine wichtige Rolle spielte (s. unten). Anlass war Eigenbergers Restaurierung der Altdorfer-Tafeln von

---

601 Ergebnisprotokoll der ersten Sitzung der Projektgruppe „Konservierung und Technologie“ am 28.11.1978 im Bundesministerium für Wissenschaft und Forschung. Besprechungsgrundlagen: Entwurf des Kunsthochschulstudiengesetzes, Fragenkatalog, die Studienführer der Akademie der bildenden Künste und der Hochschule für angewandte Kunst in Wien sowie das Konzept der letztgenannten Hochschule.

602 Antwortschreiben der Hochschule für angewandte Kunst, Meisterklasse für Restaurierung an das Fräulein Caspary, Wien 09.09.1980.

603 Figlhuber, Alternative Ausbildungsmodelle. Entwurf und Aufbau eines Studienganges „Museologie“, 1985, S. 71–86.

604 Heute existiert ein zweijähriger Masterlehrgang für Ausstellungstheorie und -praxis „ECM“ (Educating, Curating, Managing) an der Universität für angewandte Kunst Wien, der in dieser Form seit 2006 angeboten wird.

605 Vortragstext zur AdR-Tagung, Christa Angermann, Die Ausbildung zum Restaurator für Objekte aus Metall in der Meisterklasse für Restaurierung an der Hochschule für angewandte Kunst in Wien, Wien, September 1990.

St. Florian für die Ausstellung „Altdeutsche Kunst im Donauland“ 1939. Die Schäden an denselben nach der klimatisch schlechten Einlagerung während des Zweiten Weltkriegs waren möglicherweise durch die damaligen restauratorischen Maßnahmen verstärkt worden. Zur Schlichtung des Konflikts wurde schließlich vom Bundesdenkmalamt der Leiter des Istituto Centrale del Restauro, Cesare Brandi, nach Österreich eingeladen.[606] Dank der Verwissenschaftlichung der Konservierungs- und Restaurierungsdisziplin haben sich die Herangehensweisen mittlerweile internationalisiert, und der Austausch zwischen Kollegen vor einer Restaurierungskampagne gehört zum guten Ton. Dennoch gibt es nach wie vor Vorlieben für bestimmte Materialien, Methoden und die angestrebte Ästhetik, die spezifisch für Länder, Museen oder Restaurierungsinstitute sein können.

Josef Hajsinek (1889–1973) war als Gemälderestaurator Autodidakt. Er hatte von 1919 bis 1922 an der Kunstgewerbeschule in Wien bei Bertold Löffler[607] an der Fachklasse für Malerei studiert. Da er im Zuge seines Studiums auch Rothansls Textilwerkstätte besucht haben soll, könnte er möglicherweise schon damals mit dem Thema Restaurierung in Kontakt gekommen sein (über die damalige Restauriertätigkeit in der Textilklasse vgl. Kap. 3.3.2).[608] 1938–1966 wirkte er zusammen mit seinem weniger bekannten Kollegen Franz Sochor am Kunsthistorischen Museum in Wien.[609] Er begründete eine mittlerweile nach ihm benannte Retuschiermethode, die jenseits der Extreme einer minimalistischen Trattegioretusche und der früher praktizierten Vollretusche bis heute Bestand hat.[610] Hajsinek gehört folglich derselben Restauratorengeneration wie Otto Nedbal an, und beide könnten sich durchaus schon zu Studienzeiten an der Kunstgewerbeschule begegnet sein (Letztgenannter studierte dort ab 1923). Als Restauratoren waren sie gleichermaßen Autodidakten, die ihre Kenntnisse auch aus ihrer kunsthandwerklich-künstlerischen Ausbildung zogen. Sie setzten in ihren Fachbereichen jeweils neue Maßstäbe in Methodik und Lehre.

Der 1980 als neuer Leiter der Restaurierungsklasse an die Angewandte berufene Hubert Dietrich (1930–2006) war von der Tradition Hajsineks geprägt. Über seine aus Hajsineks Methode weiterentwickelte Retuschierpraxis schreibt Hubert Dietrich ausführlich in seinem Beitrag „Die Retusche in der Gemälderestaurierung“.[611] Der gebürtige Vorarl-

606 Koller, Die Altdorfer-Tafeln von St. Florian, 2008, S. 11 ff.

607 Bertold Löffler, 1874–1960, unterrichtete nicht nur an der Kunstgewerbeschule, sondern auch an der Kunststickereischule und der Frauenakademie Wien. Aus: Fliedl, Oberhuber, Die Wiener Kunstgewerbeschule, 1986, S. 318.

608 Mautner-Markhof, Meisterklasse für Restaurierung und Konservierung, 1991, S. 338.

609 Die restauratorische Praxis wurde in einen „technischen“ und „künstlerischen“ Bereich aufgeteilt, wie es bis in jüngere Vergangenheit auch am Louvre gehandhabt wurde. Hajsinek behandelte die Malschichten, Sochor dagegen den Bildträger. Schriftliche Anmerkung von Manfred Koller, September 2009.

610 Mehr dazu: Dietrich, Josef Hajsinek und seine Schule, 1996, S. 17 ff.

611 Dietrich, Die Retusche in der Gemälderestaurierung, 1995, S. 101–105.

berger hatte an der Akademie der bildenden Künste Stuttgart und an der Akademie der bildenden Künste in Wien Malerei studiert. 1964 legte er als externer Student bei Eigenberger sein Diplom in der Restaurierung an der Wiener Akademie ab. Von 1960 bis 1970 arbeitete und lernte Dietrich bei Josef Hajsinek als Restaurator in der Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums in Wien. Von dort stammt auch der Kontakt zu Gerald Kaspar, der ebenfalls an der Akademie in Wien Gemälderestaurierung studiert hatte und den er später zur Unterstützung der Lehre in die Gemäldeklasse an die Angewandte holte.[612] Gerald Kaspar wurde 1986 an die Akademie der bildenden Künste berufen und war bis 1993 Leiter der dortigen Restauratorenausbildung.[613] Von 1980 bis 1998 war Dietrich zudem nicht nur Professor der Restaurierungsklasse an der Angewandten, sondern gleichzeitig bis 1996 auch Chefrestaurator an der Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums.[614]

Nachdem 1980 für die zusätzliche Einrichtung des neuen Fachbereichs Gemälderestaurierung neben der Metallrestaurierung im sechsten Stock des Schwanzertrakts kein Platz war, wurde sie im Erdgeschoss des Altbaus untergebracht (vgl. Abb. 31), und Dietrich musste zwischen den Klassen pendeln.[615] In der Bäckerstraße 18 im I. Wiener Gemeindebezirk wurden schließlich aufgrund von Platzmangel zusätzliche Räume angemietet, sodass sich die Restaurierungsklasse bis zum endgültigen Umzug an den Salzgries Nr. 14 im Jahr 1987 auf drei verschiedene Orte verteilte. Josef Kimmel, Nachfolger von Sochor und Leiter der technischen Werkstätte für Gemälderestaurierung im Kunsthistorischen Museum Wien, erhielt einen Lehrauftrag für Holzbearbeitung und „technische Bildrestaurierung". Grundlagen der Holzbearbeitung, Werkzeug und Werkstoffkunde, das Erkennen von Holzarten und das Erlernen von in der Gemälderestaurierung benötigten Fügetechniken sowie das Planieren von Holztafeln sollten dabei vermittelt werden. Einen Lehrauftrag für Galvanik beantragte Hubert Dietrich für Martin Klobassa mit folgender, aus restauratorischer Sicht aber völlig unhaltbarer Begründung: *„Die sachgemäße Oberflächenbehandlung aller Metallobjekte ist von außerordentlicher Wichtigkeit, sei es im Rahmen von Restaurierungsarbeiten, sei es bei der Gestaltung neuer Objekte. Der Bogen galvanischer Oberflächenbehandlung spannt sich von der Abtragung von Ausblühungen bei Bodenfunden über Entfettung, Verkupferung bis zur Vergoldung und Versilberung. Bekanntlich sind Versilberung und Vergoldung der bestmögliche Schutz für Metallgegenstände."*[616] Kennt-

612 Mautner-Markhof, Meisterklasse für Restaurierung und Konservierung, 1991, S. 337
613 Ebenda, S. 339
614 Krist, Restauratorenausbildung im Rück- und Ausblick, 2002, S. 405
615 Gespräch mit Christa Angermann, 19.07.2007
616 Briefe an das Bundesministerium für Wissenschaft und Forschung, Hubert Dietrich, Meisterklasse für Konservierung und Restaurierung, jeweils Wien, März und April 1981: Ansuchen um Genehmigung eines Lehrauftrages über fünf Wochenstunden über Oberflächenveredelung von Metallobjekten auf elek-

nisse im Bereich Galvanik sind in der modernen Restaurierung zwar wichtig, jedoch nicht, um historisch gewachsene Oberflächen von Kunstwerken aggressiv und undifferenziert zu reinigen oder mit einem objektfremden Metallüberzug zu versehen. Es ist anzunehmen, dass Dietrich sich beim amtlichen Antrag so ausdrückte, um die Wichtigkeit der Genehmigung allgemeinverständlich hervorzuheben. Ebenfalls wurde ein Gastseminar für Gravieren beantragt. Abgehalten werden sollte es von Maja Velicogna, die 1978 in der Metallrestaurierungsklasse diplomiert hatte und in Zagreb im Kunstgewerbemuseum arbeitete.[617] Karl Hufnagl unterrichtete Metalldrücken und Gürtlertechniken.

Die Umwälzungen zu Beginn der 1980er-Jahre an der Meisterklasse für Restaurierung beschreibt Hannelore Karl folgendermaßen: *„Die aufgeschlossene Haltung unseres derzeitigen Rektors Prof. Oswald Oberhuber brachte nicht nur in Herrn Gastprofessor Akad. Restaurator Hubert Dietrich eine Neubesetzung der seit dem Jahre 1973 praktisch verwaisten Klasse und damit verbunden eine Erweiterung auf andere Restaurierbereiche, sondern auch eine Erweiterung und bessere Ausstattung der Lehrkanzel für Chemie an unserer Hochschule (o. Prof. Dr. Alfred Vendl), was für unsere Arbeit von großer Wichtigkeit ist."*[618]

Die vorgeschriebene Studiendauer betrug nach wie vor zehn Semester. Hubert Dietrich plädierte jedoch zu Beginn seiner Professur für mindestens sechs vorgeschriebene Jahre, was sich aber nicht durchsetzen ließ. Seiner Meinung nach standen nach Abschluss des Studiums keine ausreichenden Weiterbildungsmöglichkeiten zu Verfügung. Zum Erwerb *„der handwerklichen Fertigkeit und der künstlerischen Einfühlung"* seien fünf Jahre nach seiner Erfahrung als Leiter der Restaurierungsanstalt des Kunsthistorischen Museums nicht ausreichend.[619] Als Zulassungsvoraussetzung wurden die Matura oder der Abschluss einer gewerblichen Fachschule sowie die erfolgreiche Teilnahme an der Zulassungsprüfung verlangt. Erst unter Dietrich arbeiteten die Studierenden ein ganzes Jahr lang an ihrer Diplomaufgabe. 1980 wurde von der Meisterklasse die Mitgliedschaft in der „Arbeitsgemeinschaft des technischen Museumspersonals" (ATM) beantragt und deren Mitgliedszeitschriften abonniert. Man begann, sich nun mit internationalen Institutionen zu vernetzen und länderübergreifende Entwicklungen in der Restaurierung zu verfolgen. Ebenfalls wurden Kontakte zum Bayerischen Landesamt für Denkmalpflege aufgenommen, um durch Gastvorträge den wissenschaftlichen Austausch zu fördern.[620]

---

trolytischem Wege; Ansuchen um Genehmigung eines Blockseminars für Holzbearbeitung; Ansuchen um Zuschuß für ein Zeichenseminar.

617 Antrag auf Bewilligung eines Gastseminars, An das Rektorat im Hause, Wien 12.12.1980.

618 Erzbischöfliches Dom- und Diözesanmuseum, Kunst der Goldschmiede, 1981, Einleitung Hannelore Karl.

619 Brief von Hubert Dietrich an die Abteilung plastische Gestaltung im Hause, Betreff: Studienpläne der Meisterklasse für Restaurierung, Wien 18.03.1981.

620 Brief an Professor Dietrich, Meisterklasse für Restaurierung, Hochschule für angewandte Kunst, Rolf Wihr, Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege, Schloss Seehof, 08.07.1981.

Im Jahr 1987 konnten endlich die einstigen Räume einer Textilfirma am Salzgries 14 im I. Wiener Gemeindebezirk bezogen werden (Abb. 32). Christa Angermann war an Umbauplanung und Konzeption der technischen Neueinrichtungen, wie z. B. der Be- und Entlüftungsanlagen der Räume, maßgeblich beteiligt. Im 4. Stock wurden das Atelier für Gemälderestaurierung, das Fotoatelier, eine Holzwerkstätte, ein Bilderdepot, ein Spritzraum, die Handbibliothek und das Sekretariat untergebracht. Im 5. Stock befand sich das Metallatelier mit abgetrennter Säurekammer und Galvanoraum, einer Schleifkammer und einer Emaillierwerkstätte, ferner ein kleines chemisches Labor für Gemälduntersuchungen, ein Seminarraum, eine Handbibliothek, ein kleiner Depotraum und Büros. Sekretariat, Bibliothek, Fotoatelier, Holzwerkstätte und Seminarraum standen den beiden Klassen gemeinsam zur Verfügung und wurden zentral organisiert. Der Werkstättenunterricht in der Metallrestaurierungsklasse wurde schließlich bis 2001 von Christa Angermann geführt, die bereits seit 1976 einen Lehrauftrag bekleidet hatte, der 1978 von 10 auf 20 Stunden aufgestockt worden war. 1987 ersuchte Christa Angermann um die Auflösung ihres Dienstverhältnisses in der Sammlung Plastik und Kunstgewerbe am Kunsthistorischen Museum Wien und wurde als Hochschulassistentin angestellt.

Gleichsam wie die neue Infrastruktur bewährte sich auch das neue Studienmodell und erwies sich als weiter ausbaufähig. Im Zuge der erneuten universitären Umstrukturierung im Jahr 2000 entstanden neben der bestehenden Metall- und Gemälderestaurierung unter der neuen Leitung von Gabriela Krist die zusätzlichen Fachbereiche Textil- und Steinrestaurierung. Die Metallrestaurierung wurde zur „Objektrestaurierung mit Schwerpunkt Metall“ umgewandelt. Ein Rückblick über diese letzten zehn Jahre und die große Bandbreite der am Institut für Konservierung und Restaurierung geführten Projekte ist in Band sieben der von Gabriela Krist herausgegebenen Reihe „Konservierungswissenschaft. Restaurierung. Technologie“, mit dem Titel „Konservierungswissenschaften und Restaurierung heute. Von Objekten, Gemälden, Textilien und Steinen“ nachzulesen.[621]

621 Krist, Griesser-Stermscheg, Konservierungswissenschaften und Restaurierung heute, 2010.



Abb. 1: Das Gebäude des K. K. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie am Stubenring; am rechten Bildrand ist der Zubau aus dem Jahr 1908 zu erkennen, 1914.



Abb. 2: „Ausstellung von Leihgaben im Ballhause der Hofburg", gezeichnet von Vinzenz Katzler, 1865.

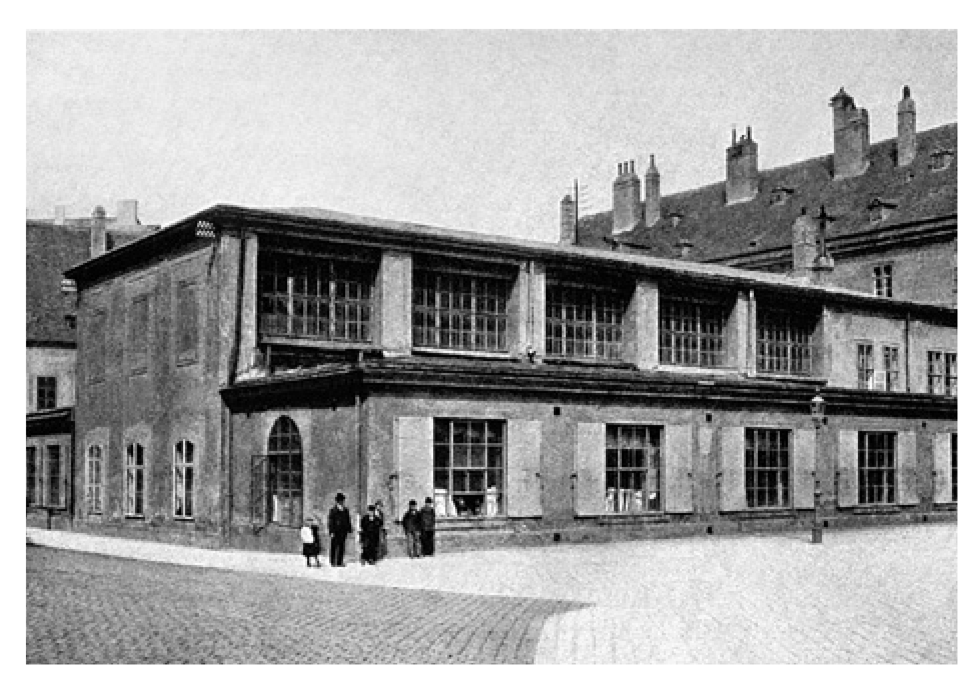


Abb. 3: Außenansicht des Ballhauses, o. A.



Abb. 4: „Ansicht aus dem Saale IV" im K. K. Österreichischen Museum für Kunst und Industrie, Präsentation von Schmiede- und Schlosserarbeiten sowie von Teppichen, 1914.



Abb. 5: Beispiel einer Galvanoplastik aus Kupfer; auf der Vorderseite sind alle Oberflächenstrukturen des Originals abgeformt; auf der Rückseite ist im unbearbeiteten Zustand der typisch knorpelige Zuwachs zu erkennen.



Abb. 6: „Tintenzeug mit Glaseinsatz“, Entwurf und Ausführung Helena John, Schülerin von Adele von Stark, 1908–1910.

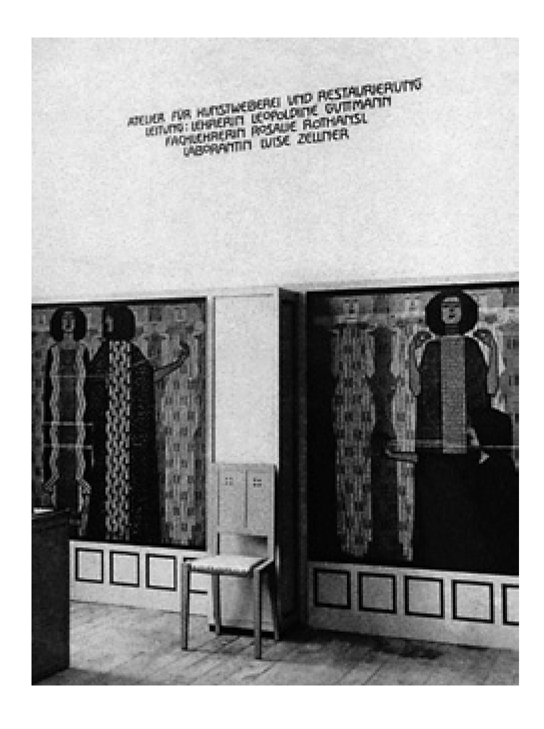


Abb. 7: Präsentation des „Ateliers für Kunstweberei und Restaurierung“. Ausstellung der Kunstgewerbeschule im K. K. Österreichischen Museum für Kunst und Industrie, 1903.





Abb. 8: Sportmützen von Rosalia Rothansl (handgestickt bzw. mit der Maschine tamburiert), ca. 1916.

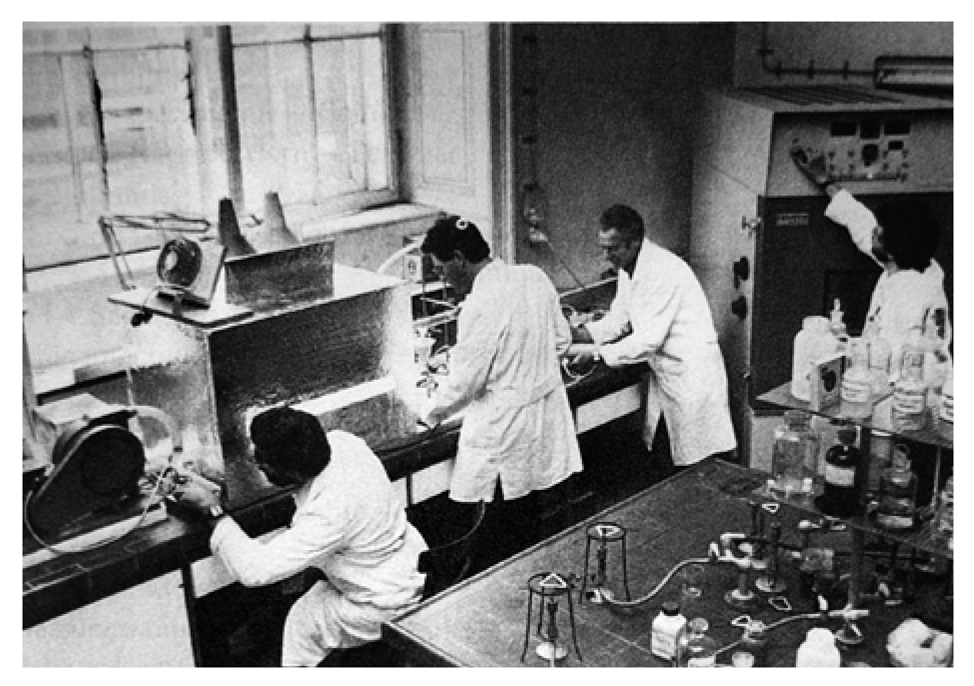


Abb. 9: „Laborbetrieb an der Lehrkanzel für technische Chemie“, Studienführer 1982/83.



Abb. 10: Arbeit aus der Studienzeit Nedbals; Kette mit Anhänger, 1923–1930.

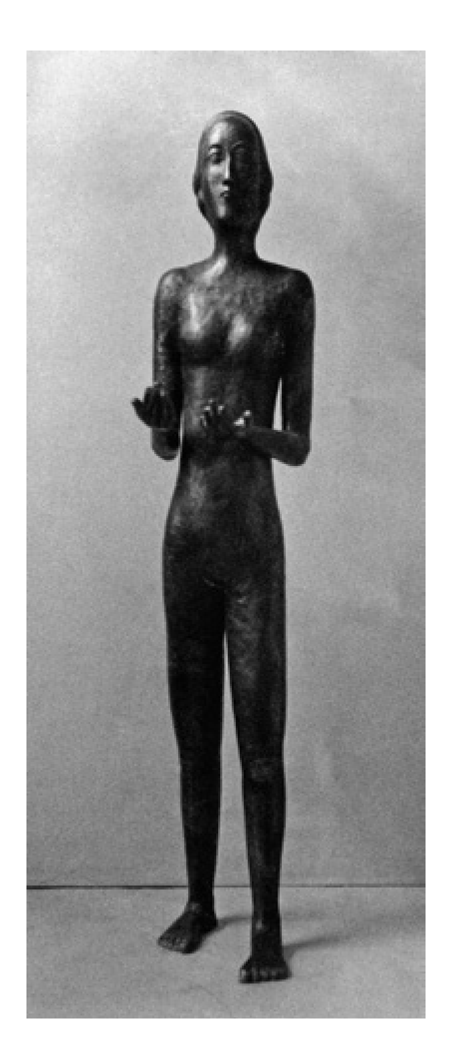


Abb. 11: Arbeit aus der Studienzeit Nedbals; ca. 70 cm hohe, vollplastische Figur (aus einzelnen Teilen getrieben und montiert), 1923–1930.



Abb. 12: Kostüm für die Wiener Oper, 1938/39.



Abb. 13: Otto Nedbal bei der Restaurierung des Verduner Altars, 1950.



Abb. 14: Detail einer Ornamenttafel; Wachsretusche und rezente Befestigungsschrauben, Zustand 2009.



Abb. 15: Einzelne Tafel des Verduner Altars. Der Schriftzug „TRANSITUS MARIS RUBRI" wurde um 1950 von Otto Nedbal angefertigt, Zustand 2009.



Abb. 16: Übungsstücke für Zellenschmelz, Inga Binder-Schiel, zwischen 1966 und 1969 (Auskunft Hannelore Karl).

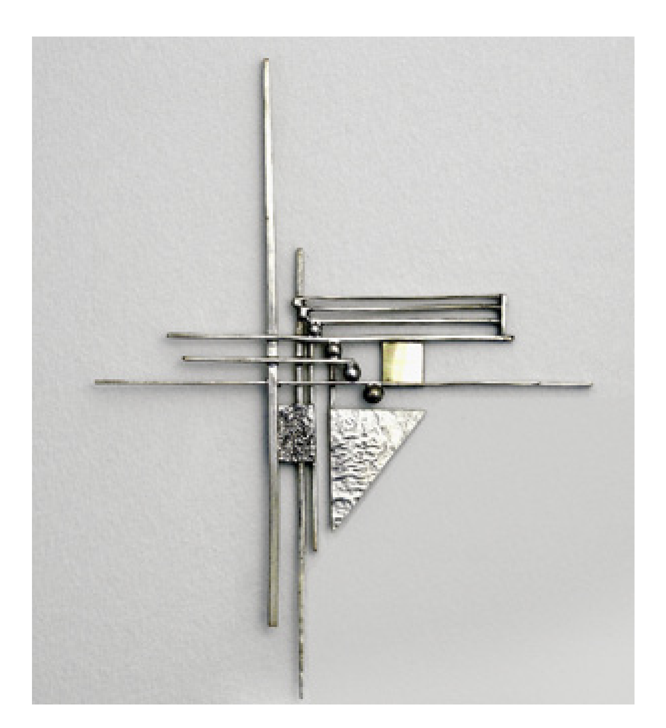


Abb. 17: Schmuckarbeit von Hannelore Karl, um 1970.



Abb. 18: Schmuckarbeit von Hannelore Karl, um 1970.



Abb. 19: Plakate zur Diplompräsentation (im Vordergrund auf dem Tisch die schriftliche Arbeit); das dritte Plakat zeigt die Rekonstruktion am Vorauer Schrein, Diplom Inga Binder-Schiel, 1969.



Abb. 20: Teile des Kreuzpartikelreliquiars aus dem Stift Klosterneuburg, 15. Jahrhundert, Diplom Inga Binder-Schiel, 1969.



Abb. 21: Unteransicht des tauschierten Gefäßes mit zusammengeführtem Riss an der Kante, Diplom Elvira Raymann, 1969.

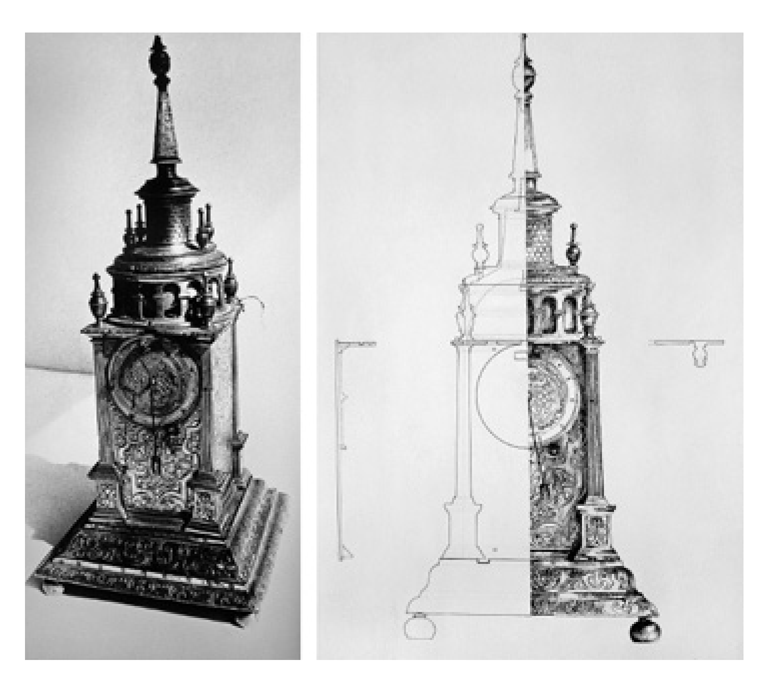


Abb. 22: Tischuhr und Zeichnung derselben, Diplom Elvira Raymann, 1969.

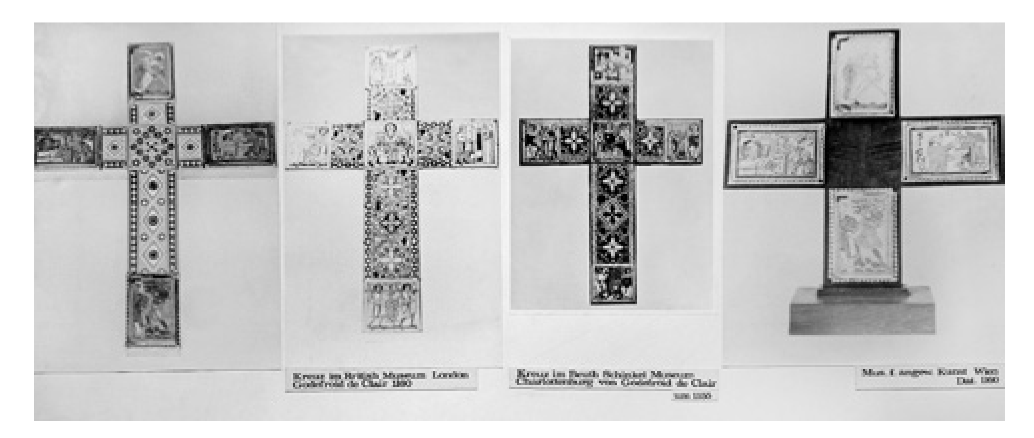


Abb. 23: Rekonstruktionsaufgabe; mit den vier Platten des Kreuzes rechts wurden nach den beiden Vorbildern in der Mitte das Kreuz links außen rekonstruiert, Diplom Elvira Raymann, 1969.



Abb. 24: Beispiel eines gealterten Überzugs aus dem Jahr 1956 auf z. T. feuervergoldetem Silber; Augsburger Silberrelief des frühen 17. Jahrhunderts, Bayerisches Nationalmuseum, Inventar 30/1079; Größe des Bildausschnitts ca. 34 x 20 cm, Zustand 2009.

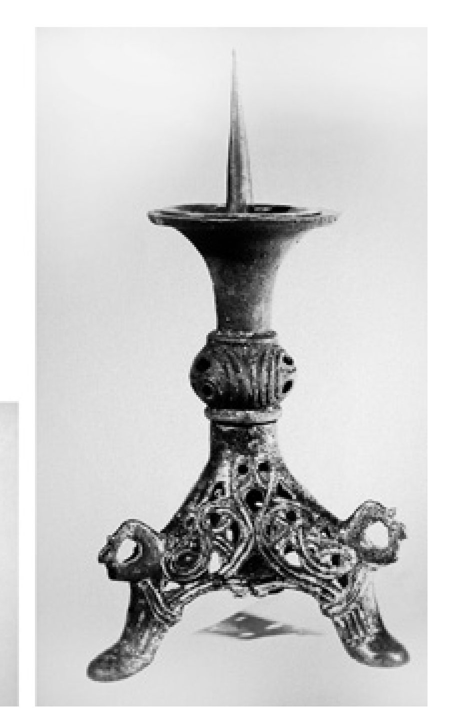


Abb. 25: Rekonstruktionsaufgabe; romanisches Leuchterfragment aus Bronze, Diplom Hannelore Preiml, 1971.



Abb. 26: Arbeit für die Ausstellung „Maria Theresia“ in Schloss Schönbrunn, Andrea Pacher (links), Hannelore Karl (Mitte), Barbara Szapary (rechts), Sommersemester 1980.

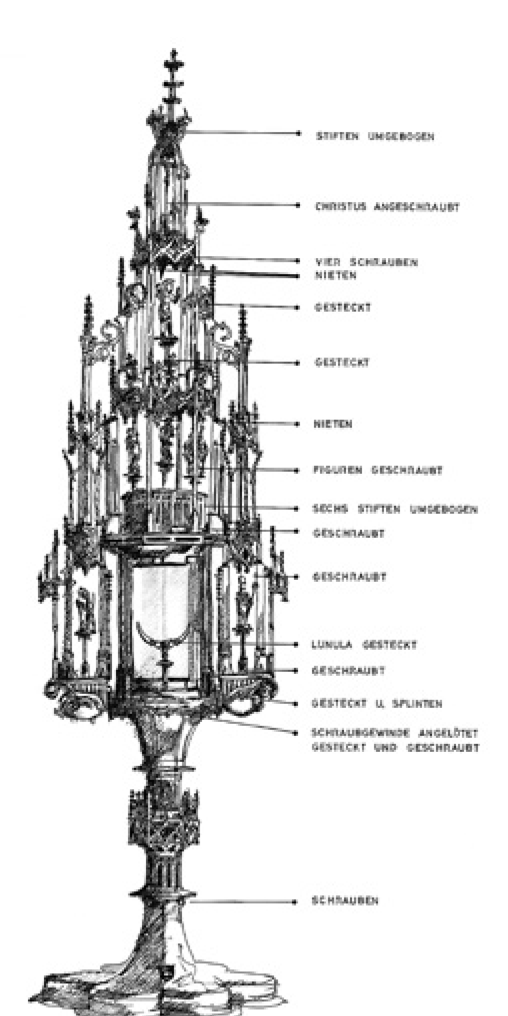


Abb. 27: Werkzeichnung der Prigglitzer Monstranz (1515), Diplom Leonhard Stramitz, 1975.

Abb. 28: Gürtel, Andrea Pacher, 1977.





Abb. 29: Tasche,
Christl Zemann, 1978/79.

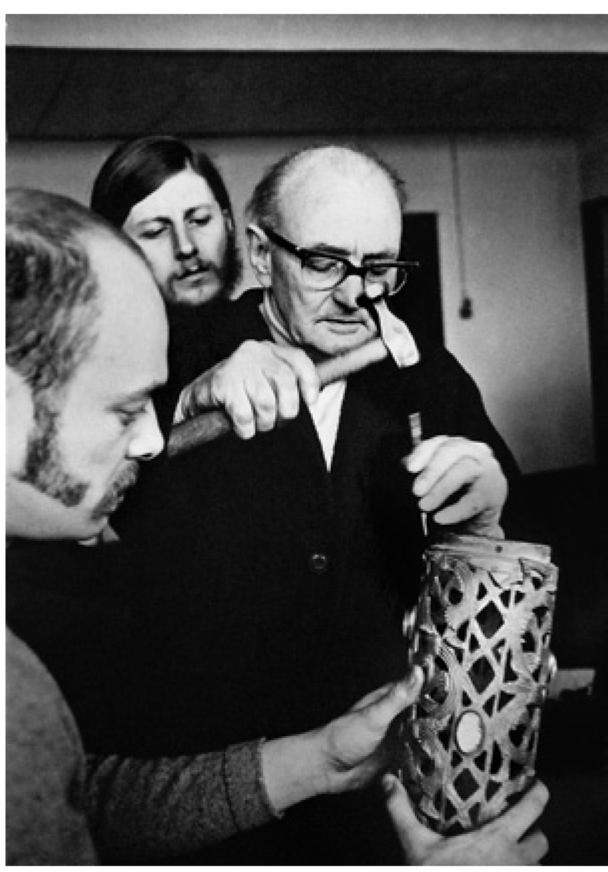


Abb. 30: Die Studenten Josef Ziegler (links) und Leonhard Stramitz (Mitte) gehen Otto Nedbal bei der Bearbeitung eines Teilstückes des siebenarmigen Leuchters von Stift Klosterneuburg zur Hand, 1972.



Abb. 31: oberste Reihe (von links nach rechts): LB Christa Angermann (Metall – M), Thomas Schaupper (Gemälde – G) mittlere Reihe: Elke Oberthaler (G), Heinrich Salzmann (G), LB Martin Klobassa, Helene Hanzer (M), Bettina Vak (M), Peter Kalsner (G), Regina Urbanek (G), Edith Müllauer (M), Silvia Zauner-Mayerhofer (M), Elisabeth Krebs (M), Prof. Josef Kimmel, o. Prof. Hubert Dietrich. Untere Reihe: Silvia Kniefacz-Miklin (M), Peter Berzobohaty (M), LB Gerald Kaspar
Gemäldeatelier im Ferstelttrakt, Aufnahme vermutlich bei einem Klassenfest im Oktober 1983.



Abb. 32: Umzug der Gemälderestaurierung von der Bäckerstraße an den Salzgries 14, März 1987.

Quellen

Kurztitelangaben und Literaturverzeichnis

Kurztitel	Literatur
Akademie der bildenden Künste, Eigenberger. Gedächtnisausstellung, 1980	Akademie der bildenden Künste in Wien, Dr. Robert Eigenberger. 14. Februar 1890–14. April 1979. Gedächtnisausstellung, Katalog der XXVII. Sonderausstellung, Wien 1980
Althöfer, Das 19. Jahrhundert und die Restaurierung, 1987	Althöfer Heinz, Das 19. Jahrhundert und die Restaurierung. Beiträge zu Malerei, Maltechnik und Konservierung, München 1987
Althöfer, Restauriert und neu entdeckt, 1968	Althöfer Heinz, Restauriert und neu entdeckt. Aus der Arbeit der Restaurierung, Düsseldorf 1968
Appelbaum, Conservation Treatment Methodology, 2007	Appelbaum Barbara, Conservation Treatment Methodology, Oxford 2007
Arbeiter-Zeitung, Die Kunst des Restaurierens, 1975	Arbeiter-Zeitung, „Sonderausstellung im Dom- und Diözesanmuseum: Die Kunst des Restaurierens“, Wien 05.12.1975, S. 6
Arnold, Handbuch der Berufsbildung, 2006	Arnold Rolf, Handbuch der Berufsbildung, 2. Aufl., Wiesbaden 2006
Baatz, History of conservation-restoration education at the Academy of Fine Arts Vienna, 2008	Baatz Wolfgang, History and development of conservation-restoration education at the Academy of Fine Arts Vienna, in: Ruuben Tannar, EVTEK University of Applied Sciences, Proceedings of the Interim Meeting ICOM-CC Working Group Education and Training in Conservation, Academy of Fine Arts Vienna April 20–22, 2007, o. A. 2008

Bacher, Alois Riegl, 1995	Bacher Ernst, Alois Riegl. Kunstwerk oder Denkmal. Alois Riegls Schriften zur Denkmalpflege (Studien zu Denkmalschutz und Denkmalpflege, Band XV, herausgegeben vom Bundesdenkmalamt Wien), Wien / Köln / Weimar 1995
Bacher, Theorie, Methodik und Geschichte der Denkmalpflege, 1984	Bacher Ernst, Theorie, Methodik und Geschichte der Denkmalpflege, in: Österreichische Sektion des IIC, Restauratorenblätter, Band 7, Restauratorenausbildung an der Akademie der bildenden Künste in Wien, Wien 1984, S. 80–82
Bammer, Archäologie und Gründerzeitarchitektur in Wien, 1977	Bammer Anton, Architektur als Erinnerung. Archäologie und Gründerzeitarchitektur in Wien, Wien 1977
Basile, Cesare Brandi, das Kunstwerk und die Restaurierung – eine Annäherung, 2006	Basile Giuseppe, Cesare Brandi, das Kunstwerk und die Restaurierung – eine Annäherung, in: Brandi, Theorie der Restaurierung, 2006, S. 11–15
Bauer, Kirchner, Das chemische Labor und die Restaurierwerkstätte am Museum für Völkerkunde in Wien, 1978	Bauer Wilhelm Peter, Kirchner Norbert, Das chemische Labor und die Restaurierwerkstätte am Museum für Völkerkunde in Wien. Entwicklung zwischen 1955 und 1978, in: Verein Freunde der Völkerkunde, 50 Jahre Museum für Völkerkunde, Archiv für Völkerkunde, Band 32, Wien 1978, S. 51–58
Belting, Kunstgeschichte, 1985	Belting Hans (u. a.), Kunstgeschichte. Eine Einführung, Berlin, 1985
Bersch, Lexikon der Metalltechnik, um 1900	Bersch Josef, Lexikon der Metalltechnik. Handbuch für alle Gewerbetreibenden und Künstler auf metallurgischem Gebiete, Wien / Pest / Leipzig um 1900
Berufspädagogische Bundeslehranstalt für Bekleidungsgewerbe,	Berufspädagogische Bundeslehranstalt für Bekleidungsgewerbe Wien XVI, Österreichische Stickerei in Kunsthandwerk und Industrie. 100 Jahre Kunststickereischule an der Berufspädago-

Österreichische Stickerei in Kunsthandwerk und Industrie, 1974	gischen Bundeslehranstalt für Bekleidungsgewerbe Wien XVI, Wien 1974
Berufsvereinigung der bildenden Künstler Österreichs, Der Restaurator in Österreich – zur Berufspraxis und Rechtsstellung, 1981	Vereinsnachrichten der Berufsvereinigung der bildenden Künstler Österreichs – Sektion Restauratoren, Der Restaurator in Österreich – zur Berufspraxis und Rechtsstellung, in: Österreichische Sektion des IIC, Restauratorenblätter, Band 5, Zum Thema Klima- und Ausstellungsprobleme, Rechts- und Finanzfragen, Wien 1981, S. 7–12
Berufsvereinigung der bildenden Künstler Österreichs, Rettung von Kunstwerken, 1973	Berufsvereinigung der bildenden Künstler Österreichs, Rettung von Kunstwerken. Ausstellung zu den Wiener Festwochen 1973 im Schloss Schönbrunn, 6. Mai bis 24. Juni 1973, Wien 1973
Besch, Schwerpunkt Ausbildung, 2009	Besch Ulrike, Schwerpunkt Ausbildung, in: Siegls Fachbuchinfo. Restaurierung Konservierung Denkmalpflege, 4/2009, S. 27
Brandi, Theorie der Restaurierung, 2006	Brandi Cesare, Theorie der Restaurierung. Herausgegeben, aus dem Italienischen übersetzt und kommentiert von Ursula Schädler-Saub und Dörthe Jakobs, ICOMOS Hefte des Deutschen Nationalkomitees XLI, München 2006
Breu, Hostienschrein und Hochofen, 2009	Breu Zita, Hostienschrein und Hochofen. Objektrestaurierung unterwegs zu neuen Dimensionen, in: Griesser-Stermscheg, Krist, Metallkonservierung Metallrestaurierung, 2009, S. 255–264
Brückler, Nimeth, Personenlexikon zur österreichischen Denkmalpflege, 2001	Brückler Theodor, Nimeth Ulrike, Personenlexikon zur österreichischen Denkmalpflege (1850–1990), Wien 2001

Buschhausen, Der Verduner Altar, 1980	Buschhausen Helmut, Der Verduner Altar. Das Emailwerk des Nikolaus von Verdun im Stift Klosterneuburg, Wien 1980
Czerwinske, Saponin, 2008	Czerwinske Petra, Saponin. Reinigungsspezifische Eigenschaften und Einsatzmöglichkeiten eines Naturstoffes, Saarbrücken 2008
Danzl, 75 Jahre materialtechnische Grundlagenforschung in der Denkmalpflege Sachsen-Anhalts, 2002	Danzl Thomas, 75 Jahre materialtechnische Grundlagenforschung zur Konservierung von Architekturoberfläche und Wandmalerei in der Denkmalpflege Sachsen-Anhalts, in: 75 Jahre Restaurierung in der staatlichen Denkmalpflege. Fachtagung zum 75-jährigen Bestehen der Restaurierungswerkstatt am Landesamt für Denkmalpflege Sachsen-Anhalt am 26. Oktober 2002 in Halle / Saale, S. 15–34
Demus, Neue Funde an den Emails des Nikolaus von Verdun, 1951	Demus Otto, Neue Funde an den Emails des Nikolaus von Verdun in Klosterneuburg, in: Österreichische Zeitschrift für Denkmalpflege, V. (1951), 1./2., S. 13–22
Deutscher Museumsbund, Leitfaden für das wissenschaftliche Volontariat am Museum, 2009	Deutscher Museumsbund e. V. gemeinsam mit ICOM Deutschland, Leitfaden für das wissenschaftliche Volontariat am Museum, Berlin 2009
Deutscher Restauratorenverband, Mitteilungen 1996/3, 1996	Deutscher Restauratorenverband, Mitteilungen 1996/3, Köln 1996
Deutscher Restauratorenverband, Zeitschrift für Kunsttechnologie und Restaurierung, 1990/1 und 1993/1	Deutscher Restauratorenverband, Zeitschrift für Kunsttechnologie und Restaurierung, Nr. 1990/1 und 1993/1, Worms am Rhein 1990 bzw. 1993

Die Presse, Der zweite Meister des Verduner Altars, 1951	Die Presse, Der zweite Meister des Verduner Altars. Klosterneuburgs weltberühmte Kostbarkeit nach 770 Jahren zu neuem Glanz erstanden. Das großartige Restaurationswerk eines Wiener Goldschmiedemeisters, Nr. 21, Wien 26.05.1951
Dietrich, Josef Hajsinek und seine Schule, 1996	Dietrich Hubert, Josef Hajsinek und seine Schule. Zur Praxis der Gemälderestaurierung im Kunsthistorischen Museum, in: Seipel Wilfried, Dietrich Hubert, Restaurierte Gemälde. Die Restaurierwerkstätte der Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums 1986–1996, Mailand 1996, S. 17–25
Dietrich, Die Retusche in der Gemälderestaurierung, 1995	Dietrich Hubert, Die Retusche in der Gemälderestaurierung, in: Österreichischer Restauratorenverband, Konservieren / Restaurieren, Band 5, Aktive Substanzerhaltung. Der konservatorische Eingriff am Objekt, Wien 1995, S. 101–105
Dornik-Eger, Albrecht Dürer und das Österreichische Museum für Kunst und Industrie Wien, 1975	Dornik-Eger Hanna, Albrecht Dürer und das Österreichische Museum für Kunst und Industrie Wien, o. A. 1975
Dreger, Die Textilsammlung, 1914	Dreger Moritz, Die Textilsammlung, in: K. K. Österreichisches Museum, Das K. K. Österreichische Museum für Kunst und Industrie, 1914, S. 51–60
dtv Lexikon der Kunst, 1996	dtv Lexikon der Kunst, Band 1–7, München 1996
Dvořák, Katechismus der Denkmalpflege, 1916	Dvořák Max, Katechismus der Denkmalpflege, Wien 1916
Eckhart, Jahrbuch des Oberösterreichischen Musealvereins, 1965	Eckhart Lothar, Wissenschaftliche Tätigkeit und Heimatpflege in Oberösterreich, in: Jahrbuch des Oberösterreichischen Musealvereins, Band 110, Linz 1965, S. 29–32

Eigner, Helige, Österreichische Wirtschafts- und Sozialgeschichte, 1999	Eigner Peter, Helige Andrea, Österreichische Wirtschafts- und Sozialgeschichte im 19. und 20. Jahrhundert. 175 Jahre Wiener Städtische Versicherung, Wien / München 1999
Eigenberger, Die Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste Wien, 1927	Eigenberger Robert, Die Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste Wien. Textband, Wien / Leipzig 1927
Eisler, Österreichische Werkkultur, 1916	Eisler Max (Hrsg.: Österreichischer Werkbund), Österreichische Werkkultur, Wien 1916
Eitelberger, Über Zeichenunterricht, kunstgewerbliche Fachschulen und die Arbeitsschule an der Volksschule, 1882	Eitelberger Rudolf v., Über Zeichenunterricht, kunstgewerbliche Fachschulen und die Arbeitsschule an der Volksschule. Vorträge gehalten im K. K. Österreichischen Museum in Wien, 2. Aufl., Wien 1882
Eitelberger, Gesammelte kunsthistorische Schriften, Bd. II, 1879	Eitelberger Rudolf v., Gesammelte kunsthistorische Schriften, Band II, österreichische Kunstinstitute und kunstgewerbliche Zeitfragen, Wien 1879
Eminger, Das Gewerbe in Österreich, 2005	Eminger Stefan, Das Gewerbe in Österreich 1930–1938. Organisationsformen, Interessenpolitik und politische Mobilität, Innsbruck / Wien / Bozen 2005
Ernst, Die Sammlung von Metallarbeiten, 1914	Ernst Richard, Die Sammlung von Metallarbeiten, in: K. K. Österreichisches Museum, Das K. K. Österreichische Museum für Kunst und Industrie, 1914, S. 151–164
Erzbischöfliches Dom- und Diözesanmuseum, Sakrales Kunsthandwerk, 1975	Erzbischöfliches Dom- und Diözesanmuseum Wien (Hrsg.), Sakrales Kunsthandwerk. Restaurierung – Forschung, Wien 1975

Erzbischöfliches Dom- und Diözesanmuseum, Kunst der Goldschmiede, 1981	Erzbischöfliches Dom- und Diözesanmuseum Wien (Hrsg.), Kunst der Goldschmiede. Restaurierung – Forschung 1975–1981. Eine Ausstellung von Arbeiten der Meisterklasse für Restaurierung und Konservierung an der Hochschule für angewandte Kunst Wien, 08.10.1981 bis 08.11.1981, Wien 1981
Erzbischöfliches Dom- und Diözesanmuseum, Unbekannte Kunstwerke, o. A.	Erzbischöfliches Dom- und Diözesanmuseum Wien (Hrsg.), Unbekannte Kunstwerke aus dem Raum der Erzdiözese Wien. Entdecken – Konservieren – Revitalisieren, Schriftreihe Folge 9, Wien o. A.
Erzbischöfliches Dom- und Diözesanmuseum, Dom- und Diözesanmuseum Wien, 1987	Erzbischöfliches Dom- und Diözesanmuseum Wien (Hrsg.), Dom- und Diözesanmuseum Wien, Wien 1987
Esche-Braunfels, Mayr, Der Wittelsbacher Brunnen in München, 2003	Esche-Braunfels Sigrid, Mayr Vincent, Der Wittelsbacher Brunnen in München. Die Wiederherstellung nach dem Zweiten Weltkrieg durch Theodor Georgii, in: Bayerischer Heimatbund, Schönere Heimat. Erbe und Auftrag, Nr. 3, 2003, S. 155–160
Fabiankowitsch, Das Vermittlungsprogramm des K. K. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie, 2000	Fabiankowitsch Gabriele, Das Vermittlungsprogramm des K. K. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie, in: Noever Peter, Kunst und Industrie. Die Anfänge des Museums für angewandte Kunst in Wien, Wien 2000, S. 175–192
Figlhuber, Alternative Ausbildungsmodelle, 1985	Figlhuber Gernot, Alternative Ausbildungsmodelle, in: Oberhuber, Neuorientierung von Kunsthochschulen, 1985, S. 71–108
Fliedl, Oberhuber, Die Wiener Kunstgewerbeschule, 1986	Fliedl Gottfried, Oberhuber Oswald, Kunst und Lehre am Beginn der Moderne. Die Wiener Kunstgewerbeschule 1867–1918, Salzburg / Wien 1986

Friedländer, Von Kunst und Kennerschaft, 1946	Friedländer Max, Von Kunst und Kennerschaft, Zürich 1946
Frodl, Das Werden der staatlichen Denkmalpflege in Österreich, 1988	Frodl Walter, Idee und Verwirklichung. Das Werden der staatlichen Denkmalpflege in Österreich, Wien / Köln / Graz 1988
Frodl, Staatliche Denkmalpflege in Österreich, 1970	Frodl Walter, Die Staatliche Denkmalpflege in Österreich, in: Bundesdenkmalamt (Hrsg.), Denkmalpflege in Österreich 1945–1970, Informationsschau des Bundesdenkmalamtes 16. Oktober bis 19. November 1970, Wien 1970, S. 9–17
Frottier, Die Sammlung für Kostüm und Mode an der Universität für angewandte Kunst Wien, 2004	Frottier Elisabeth, Die Sammlung für Kostüm und Mode an der Universität für angewandte Kunst Wien. Geschichte – Dokumentation – Perspektiven, unveröffentlichte Master-Thesis-Arbeit an der Universität für angewandte Kunst Wien, Wien 2004
Fuchs, Die österreichischen Maler des 19. Jahrhunderts, 1972	Fuchs Heinrich, Die österreichischen Maler des 19. Jahrhunderts, Wien 1972
Fuchs, Die österreichischen Maler 1881–1900, 1977	Fuchs Heinrich, Die österreichischen Maler der Geburtsjahrgänge 1881–1900, Wien 1977
Gilberg, Vivian, The Rise of Conservation Science in Archaeology, 2001	Gilberg Mark, Vivian Dan, The Rise of Conservation Science in Archaeology (1830–1930), in: Oddy, Smith, Past Practice-Future Prospects, 2001, S. 87–93
Gombrich, Geschichte der Kunst, 1996	Gombrich Ernst Hans, Die Geschichte der Kunst. Erweiterte, überarbeitete und neu gestaltete 16. Ausgabe, London 1996
Götz, Zum Stand der Professionalisierung von Restauratoren, 1997	Götz Kornelius, Zum Stand der Professionalisierung von Restauratoren in Deutschland, in: Besch Ulrike, Restauratoren-Taschenbuch 1998, München 1997

Griesser-Stermscheg, Krist, Metallkonservierung Metallrestaurierung, 2009	Griesser-Stermscheg Martina, Krist Gabriela, Metallkonservierung Metallrestaurierung. Geschichte, Methode, Praxis. Sammelband anlässlich der Fachtagung „Metallrestaurierung-Metallkonservierung“ der Universität für angewandte Kunst Wien 2007, Wien 2009
Griesser-Stermscheg, Krist (Hrsg.), Die Kunstgeschichte ergänzen: Buntmetall und elektrische Glühbirnen, 2008	Griesser-Stermscheg Martina, Krist Gabriela (Hrsg.), Die Kunstgeschichte ergänzen: Buntmetall und elektrische Glühbirnen. Die Kirchenausstattung der Donaufelder Kirche im Zeichen des Wiener Secessionismus, Wien 2008
Griesser-Stermscheg, Präventive Erhaltung von Silber und vergoldetem Silber, 2009	Griesser-Stermscheg Martina, Liturgisches Gerät. Präventive Erhaltung von Silber und vergoldetem Silber, in: Hofmann Christa, Schäning Anke, Zeit und Ewigkeit. Erhaltung religiöser Kulturgüter. Beiträge zur 21. Tagung des Österreichischen Restauratorenverbandes, Wien 2009, S. 76–82
Hajós, Denkmalschutz und Öffentlichkeit, 2005	Hajós Géza, Denkmalschutz und Öffentlichkeit. Zwischen Kunst, Kultur und Natur, in: Historisch-anthropologische Studien. Schriftenreihe des Instituts für historische Anthropologie in Wien, Band 19, Frankfurt a. M. 2005
Hasenohr, Email, 1963	Hasenohr Kurt, Email, 2. erw. Aufl., Dresden 1963
Heider, Eitelberger, Mittelalterliche Kunstdenkmale des österreichischen Kaiserstaates, Bd. 1 und 2, 1858 bzw. 1860	Heider Gustav Adolph, Eitelberger Rudolph (sic!) v., Mittelalterliche Kunstdenkmale des österreichischen Kaiserstaates, Band 1 und 2, Stuttgart 1858 bzw. 1860
Helfert, Von der Erbauung, Erhaltung und Herstellung der kirchlichen Gebäude, 1834	Helfert Joseph, Von der Erbauung, Erhaltung und Herstellung der kirchlichen Gebäude, 2. erw. Aufl., Prag 1834

Hochschule für angewandte Kunst, Von der Kunstgewerbeschule zur Hochschule für angewandte Kunst, 1991	Hochschule für angewandte Kunst Wien (Hrsg.), Kunst: Anspruch und Gegenstand. Von der Kunstgewerbeschule zur Hochschule für angewandte Kunst in Wien 1918–1991, Salzburg / Wien 1991
Hochschule für angewandte Kunst, Zum hundertjährigen Bestand, 1973	Hochschule für angewandte Kunst Wien (Hrsg.), Zum hundertjährigen Bestand. Akademie für angewandte Kunst in Wien 1968, Wien 1973
Hölscher, Die Akademie für Kunst und Kunstgewerbe zu Breslau, 2003	Hölscher Petra, Die Akademie für Kunst und Kunstgewerbe zu Breslau. Wege einer Kunstschule 1791–1932, Schleswig-Holsteinische Schriften zur Kunstgeschichte, Band 5, Kiel 2003
ICOM, Verzeichnis der Restaurierwerkstätten an Museen und Denkmalämtern, 1959	International Council of Museums (ICOM), Verzeichnis der Restaurierwerkstätten an Museen und Denkmalämtern, o. A. 1959
Imhoff, Der Duden, der hat Löcher, 2009	Imhoff Hans-Christoph, Der Duden, der hat Löcher, in: Restauro. Forum für Restauratoren, Konservatoren und Denkmalpfleger, 8/2009, München 2009, S. 488–491
Janis, Restaurierungsethik, 2005	Janis Katrin, Restaurierungsethik im Kontext von Wissenschaft und Praxis. Dissertationsschrift der Otto-Friedrich-Universität Bamberg 2002, München 2005
Jedrzejewska, Ethics in Conservation, 1976	Jedrzejewska Hanna, Ethics in Conservation, Kungl. Konsthögskolan Institutet för Materialkunskap, Stockholm 1976
Jünger, Das Chemische Laboratorium, 1991	Jünger Andrea, Das Chemische Laboratorium und seine Nachfolgeeinrichtungen bis 1980, in: Hochschule für angewandte Kunst, Von der Kunstgewerbeschule zur Hochschule für angewandte Kunst, 1991, S. 315–318

Karl, Die Restaurierung an der Akademie für angewandte Kunst Wien in den 1960/70er-Jahren, 2009	Karl Hannelore, Die Restaurierung an der Akademie für angewandte Kunst Wien in den 1960/70er-Jahren, in: Griesser-Stermscheg, Krist, Metallkonservierung Metallrestaurierung, 2009, S. 69–76
K. K. Österreichisches Museum, Das K. K. Österreichische Museum für Kunst und Industrie, 1914	K. K. Österreichisches Museum, Das K. K. Österreichische Museum für Kunst und Industrie. 1864–1914, Wien 1914
K. K. Zentral-Kommission, Enquete betreffend die Konservierung von Kunstgegenständen, 1905	K. K. Zentral-Kommission für Kunst- und historische Denkmale, Auszug aus dem stenographischen Protokoll der von der K. K. Zentral-Kommission für Kunst- und historische Denkmale in Wien einberufenen Enquete betreffend die Konservierung von Kunstgegenständen. Wien Oktober 1904, Wien 1905
K. K. Zentral-Kommission, Fragebogen zur Erhaltung von Kunstgegenständen, 1905	K. K. Zentral-Kommission für Kunst- und historische Denkmale, Erweiterter Fragebogen für die Verhandlungen der freien Vereinigung zur Erhaltung von Kunstgegenständen. Nur zum Gebrauche für die Mitglieder der freien Vereinigung bestimmt, Wien 1905
Klampfl, Die „Patriotische Kriegsmetallsammlung“ (1915) des Österreichischen Museums für angewandte Kunst Wien, 2008	Klampfl Simon, Die „Patriotische Kriegsmetallsammlung“ (1915) des Österreichischen Museums für angewandte Kunst Wien, unveröffentl. Diplomarbeit an der Universität für angewandte Kunst, Wien 2008
Klemm, Restauratorenhandbuch, 2008	Klemm Friederike, Restauratorenhandbuch 2008/2009, München 2008

Koch, Der Bayerische Kunstgewerbeverein im Zeitalter des Historismus, 2000	Koch Michael, „Unserer Väter Werke“. Der Bayerische Kunstgewerbeverein im Zeitalter des Historismus, in: Hypo Vereinsbank, Abteilung Kultur und Gesellschaft (Hrsg.), Form-vollendet. Der Bayerische Kunstgewerbeverein 1851–2001, München 2000
Koller, Amtswerkstätten in der (Zeit-)Krise?, 2002	Koller Manfred, Halle und Wien – Amtswerkstätten in der (Zeit-)Krise?, in: 75 Jahre Restaurierung in der staatlichen Denkmalpflege. Fachtagung zum 75-jährigen Bestehen der Restaurierungswerkstatt am Landesamt für Denkmalpflege Sachsen-Anhalt am 26. Oktober 2002 in Halle / Saale, S. 58–63
Koller, Die Altdorfer-Tafeln von St. Florian, 2008	Koller Manfred, Die Altdorfer-Tafeln von St. Florian in der Restaurier- und Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts, in: Kunsthistorisches Museum Wien, Technologische Studien, Band 5, Wien 2008, S. 11–14
Koller, Die Restaurierwerkstätten im Wiederaufbau, 2004	Koller Manfred, Die Restaurierwerkstätten des Bundesdenkmalamts im Wiederaufbau 1946–1955, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege LVIII, Heft 3/4, Aus Trümmern wiedererstanden. Denkmalpflege 1945 bis 1955, 2004, S. 454–471
Koller, Österreichs Restauratoren in Geschichte und Gegenwart, 1973	Koller Manfred, Österreichs Restauratoren in Geschichte und Gegenwart, in: Berufsvereinigung der bildenden Künstler Österreichs, Rettung von Kunstwerken, 1973, S. 17–27
Koller, Streiflichter zur Restauratorenausbildung, 2010	Koller Manfred, Streiflichter zur Restauratorenausbildung in Mitteleuropa und zum Diplomstudium in Dresden seit 1974, in: Verband der Restauratoren, Beiträge zur Erhaltung von Kunst- und Kulturgut, Heft 2/2010, Bonn 2010
Koller, Tagung zur „Restauriergeschichte in Österreich“, 2009	Koller Manfred, Tagung zur „Restauriergeschichte in Österreich“ am 2. April 2009 in Wien, Österreichische Sektion des IIC, Restauratorenblätter, Band 28, Dokumentation in der Baurestaurierung, Klosterneuburg 2009, S. 215–216

Koller, „Technische Kunstgeschichte“ in Forschung, Lehre und Praxis, 2005	Koller Manfred, „Technische Kunstgeschichte“ in Forschung, Lehre und Praxis, in: Verband österreichischer Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker, Kunstgeschichte aktuell Jahrgang XXII, 3/05, Wien 2005, S. 8
Koller, Zu Geschichte und Gegenwart der Metallrestaurierung in Österreich, 2009	Koller Manfred, Zu Geschichte und Gegenwart der Metallrestaurierung in Österreich, in: Griesser-Stermscheg, Krist, Metallkonservierung Metallrestaurierung, 2009, S. 25–56
Koller, Zur Geschichte der Restaurierung in Österreich, 1991	Koller Manfred, Zur Geschichte der Restaurierung in Österreich, in: Schweizerischer Verband für Konservierung und Restaurierung, Geschichte der Restaurierung in Europa. Akten des internationalen Kongresses „Restauriergeschichte“ Interlaken 1989, Band I, Worms 1991, S. 65–83
Komitee der Maria Theresia Paramenten Ausstellung, Katalog der Maria Theresia Paramenten Ausstellung, 1904	Komitee der Maria Theresia Paramenten Ausstellung, Katalog der Maria Theresia Paramenten Ausstellung. April–Mai 1904, Wien 1904
König, Technische Hochschule und Industrie, 1990	König Wolfgang, Technische Hochschule und Industrie – ein Überblick zur Geschichte des Wissenstransfers, in: Schuster Hermann, Handbuch des Wissenschaftstransfers, Berlin / Heidelberg 1990, S. 29–41
Kortan, Die Meisterschule für Konservierung und Technologie an der Akademie der bildenden Künste in Wien und ihre Vorläufer, 1984	Kortan Helmut, Die Meisterschule für Konservierung und Technologie an der Akademie der bildenden Künste in Wien und ihre Vorläufer seit Metternich, in: Österreichische Sektion des IIC, Restauratorenblätter, Band 7, Restauratorenausbildung an der Akademie der bildenden Künste in Wien, Wien 1984, S. 35–41

Kortan, Zur Ausbildung des Restaurators, 1973	Kortan Helmut, Zur Ausbildung des Restaurators, in: Berufsvereinigung der bildenden Künstler Österreichs, Rettung von Kunstwerken, 1973, S. 29–34
Kotterer, Standardklimawerte und Haustechnik für Museen, 2004	Kotterer Michael, Standardklimawerte und Haustechnik für Museen und historische Gebäude in der Diskussion, in: Kotterer Michael, Großeschmidt Henning, Boody Frederick, Kippes Wolfgang, Klima in Museen und historischen Gebäuden: Die Temperierung, Wissenschaftliche Reihe Schönbrunn, Band 9, o. A. 2004, S. 77–98
Krist, Banik, Dobrusskin, Rushfield, Winsor, Bibliography Theses Dissertations Research Reports in Conservation, 1987	Krist Gabriela, Banik Gerhard, Dobrusskin Sebastian, Rushfield Rebecca A., Winsor Peter, Bibliography Theses Dissertations Research Reports in Conservation. A Preliminary Report, ICOM Committee for Conservation / National Centre of Museums Budapest, Budapest 1987
Krist, Banik, Dobrusskin, Rushfield, Winsor, Bibliography Theses Dissertations Research Reports in Conservation, 1990	Krist Gabriela, Banik Gerhard, Dobrusskin Sebastian, Rushfield Rebecca A., Winsor Peter, Bibliography Theses Dissertations Research Reports in Conservation, ICCROM & ICOM Committee for Conservation, Rome 1990
Krist, Griesser-Stermscheg, University Studies in Conservation at the University of Applied Arts Vienna – BA, MA – Quo Vadis?, 2008	Krist Gabriela, Griesser-Stermscheg Martina, University Studies in Conservation at the University of Applied Arts Vienna – BA, MA – Quo Vadis?, in: Ruuben Tannar (Hrsg.), EVTEK University of Applied Sciences, Proceedings of the Interim Meeting ICOM-CC Working Group Education and Training in Conservation, Academy of Fine Arts Vienna April 20–22, 2007, o. A. 2008, S. 25–28
Krist, Griesser-Stermscheg, Konservierungswissenschaften und Restaurierung heute, 2010	Krist Gabriela, Griesser-Stermscheg Martina, Konservierungswissenschaften und Restaurierung heute. Von Objekten, Gemälden, Textilien und Steinen, Wien 2010

Krist, Knaller, Hösl, Die Textilrestaurierung an der Universität für angewandte Kunst Wien, 2007/08	Krist Gabriela, Knaller Regina, Hösl Elisabeth, Kostüme, Tapisserien & Co. Die Textilrestaurierung an der Universität für angewandte Kunst Wien, in: Österreichische Sektion des IIC, Restauratorenblätter, Band 27, Historische Textilien. Konservierung, Deponierung, Ausstellung, Klosterneuburg 2007/08, S. 19–24
Krist, Restauratorenausbildung im Rück- und Ausblick, 2002	Krist Gabriela, Universität für angewandte Kunst Wien: Restauratorenausbildung im Rück- und Ausblick, in: Restauro. Zeitschrift für Kunsttechniken, Restaurierung und Museumsfragen Nr. 6, Manfred Koller zum Geburtstag, München 2002, S. 404–407
Krüger, Grundtypen der Hochschulen, 1996	Krüger Hartmut, Grundtypen der Hochschulen, in: Fläming Christian, Handbuch des Wissenschaftsrechts, Band 1, 2. Aufl., Berlin / Heidelberg / New York 1996, S. 207–226
Kühn, Erhaltung und Pflege von Kunstwerken und Antiquitäten 1, 1974	Kühn Hermann, Erhaltung und Pflege von Kunstwerken und Antiquitäten 1 mit Materialkunde und Einführung in künstlerische Techniken, München 1974
Kühn, Erhaltung und Pflege von Kunstwerken und Antiquitäten 2, 1981	Kühn Hermann, Erhaltung und Pflege von Kunstwerken und Antiquitäten 2 mit Materialkunde und Einführung in künstlerische Techniken, München 1981
Kultermann, Geschichte der Kunstgeschichte, 1996	Kultermann Udo, Geschichte der Kunstgeschichte. Der Weg einer Wissenschaft, überarbeitete und erweiterte Neuausgabe, München 1996
Kunsthistorisches Museum, Altdeutsche Kunst im Donauland, 1939	Kunsthistorisches Museum Wien, Altdeutsche Kunst im Donauland. 24. Juni–15. Oktober 1939. Wien. Staatl. Kunstgewerbemuseum, Wien 1939
Lachnit, Die Wiener Schule der Kunstgeschichte, 2005	Lachnit Edwin, Die Wiener Schule der Kunstgeschichte und die Kunst ihrer Zeit. Zum Verhältnis von Methode und Forschungsgegenstand am Beginn der Moderne, Wien / Köln / Weimar 2005

Lackner, Mikoletzky, Die Geschichte des Fabriksproduktenkabinetts, 1995	Lackner Helmut, Mikoletzky Juliane, „Zur Aufmunterung der Künste und Gewerbe.“ Die Geschichte des Fabriksproduktenkabinetts, in: Werner, Das K. K. Fabriksproduktenkabinett, 1995, S. 29–43
Lackner, Das Fabriksproduktenkabinett, das polytechnische Institut und die Anfänge der Industrialisierung, 1995	Lackner Helmut, Das Fabriksproduktenkabinett, das polytechnische Institut und die Anfänge der Industrialisierung in der österreichischen Monarchie, in: Werner, Das K. K. Fabriksproduktenkabinett, 1995, S. 45–65
Lankheit, Kunstgeschichte unter dem Primat der Technik, 1966	Lankheit Klaus, Kunstgeschichte unter dem Primat der Technik. Rektoratsrede, gehalten bei der Jahresfeier am 4. Dezember 1965, in: Karlsruher akademische Reden, Neue Folge Nr. 24, Karlsruhe 1966
Lechner, Zum Sonderstatus der Kunstwerke im sakralen Bereich, 2009	Lechner Gregor, Zum Sonderstatus der Kunstwerke im sakralen Bereich, in: Hofmann Christa, Schäning Anke, Zeit und Ewigkeit. Erhaltung religiöser Kulturgüter. Beiträge zur 21. Tagung des Österreichischen Restauratorenverbandes, Wien 2009, S. 7–11
Leisching, Geschichtlicher Überblick, 1914	Leisching Eduard, Geschichtlicher Überblick, in: K. K. Österreichisches Museum, Das K. K. Österreichische Museum für Kunst und Industrie, 1914, S. 1–49
Letardi, Trentin, Cutugno, Monumenti in bronzo all’aperto. Esperienze di conservazione a confronto, 2004	Letardi Paola, Trentin Ilva, Cutugno Giuseppe, Monumenti in bronzo all’aperto. Esperienze di conservazione a confronto, Florenz 2004
Lukichova, Impact of the development of the study of art in the late 19th–early 20th centuries on the formation of scientific methodology of restoration process, 1987	Lukichova Krasimira L., Impact of the development of the study of art in the late 19th–early 20th centuries on the formation of scientific methodology of restoration process, in: Althöfer, Das 19. Jahrhundert und die Restaurierung, 1987, S. 61–63

Luxbacher, Warenkunde als Sammelwissenschaft, 1999 — Luxbacher Günther, Warenkunde als Sammelwissenschaft zwischen bürgerlicher Produktkultur und technischer Rohstofflehre: Die Warenkundliche Sammlung des Wiener Handelsmuseums, in: Bayerl Günther, Beckmann Jürgen, Johann Beckmann (1739–1811). Beiträge zu Leben, Werk und Wirkung des Begründers der allgemeinen Technologie, Münster / München 1999, S. 239–252

Mathis, Big Business in Österreich, 1987 — Mathis Franz, Big Business in Österreich. Österreichische Großunternehmen in Kurzdarstellungen, Band 1, Wien 1987

Mautner-Markhof, Meisterklasse für Restaurierung und Konservierung, 1991 — Mautner-Markhof Marietta, Meisterklasse für Restaurierung und Konservierung, in: Hochschule für angewandte Kunst, Von der Kunstgewerbeschule zur Hochschule für angewandte Kunst, 1991, S. 329–341

Mazanetz, Erhaltung und Wiederherstellung von Bodenfunden, 1960 — Mazanetz Gustav, Erhaltung und Wiederherstellung von Bodenfunden: Bronze, Eisen, Gold, Silber, Blei, Zinn, Band 2, Wien 1960

Megner, Beamte, 1985 — Megner Karl, Beamte. Wirtschafts- und sozialgeschichtliche Aspekte des K. K. Beamtentums (Hrsg.: Kommission für die Geschichte der österreichisch-ungarischen Monarchie 1848–1918 an der Österreichischen Akademie der Wissenschaften), Wien 1985

Meyers Lexikon, Bd. 5, 1926 — Meyers Lexikon, Band 5, 7. Aufl., Leipzig 1926

Mikoletzky, Die Bedeutung der Geschichtsvereine, 1994 — Mikoletzky Lorenz, Die Bedeutung der Geschichtsvereine für die österreichische Geschichtsforschung – ein Anschnitt, in: Carinthia I, Festschrift zum 150-Jahr-Jubiläum des Geschichtsvereins für Kärnten, Jg. 184, Klagenfurt 1994, S. 11–23

Mühlethaler, Handbuch der Konservierungstechnik, 1967 — Mühlethaler Bruno, Kleines Handbuch der Konservierungstechnik. Eine Anleitung zur Aufbewahrung und Pflege von Kulturgut für Sammler und Konservatoren von Museen, Bern / Stuttgart 1967

Mundt, Die deutschen Kunstgewerbemuseen im 19. Jahrhundert, 1974	Mundt Barbara, Die deutschen Kunstgewerbemuseen im 19. Jahrhundert, Reihe Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, Band 22, München 1974
Nationales Schweizerisches Komitee, Europäisches Jahr für Denkmalpflege und Heimatschutz, 1974	Nationales Schweizerisches Komitee, Europäisches Jahr für Denkmalpflege und Heimatschutz 1975. Orientierung und Vorschläge, o. A. 1974
Nedbal, Das große Reliquienkreuz des Stiftes St. Paul, 1959	Nedbal Otto, Das große Reliquienkreuz des Stiftes St. Paul, in: Notring der wissenschaftlichen Verbände Österreichs, Unica Austriaca. Schönes und Großes aus kleinem Land. Notring-Jahrbuch 1959, Wien 1959, S. 109–111
Nedbal, Das Zinntaufbecken in der Stadtpfarrkirche zu Steyr, 1960	Nedbal Otto, Das Zinntaufbecken in der Stadtpfarrkirche zu Steyr, in: Notring der wissenschaftlichen Verbände Österreichs, Unica Austriaca. Schönes und Großes aus kleinem Land. Notring-Jahrbuch 1960, Wien 1960, S. 131–133
Nemetschke, Kugler, Lexikon der Wiener Kunst und Kultur, 1990	Nemetschke Nina, Kugler Georg, Lexikon der Wiener Kunst und Kultur, Wien 1990
Neugebauer, Zur Restaurierung des Paradebettes der Kaiserin Maria Theresia, 2007/08	Neugebauer Hilde, Zur Restaurierung des Paradebettes der Kaiserin Maria Theresia im Schloss Schönbrunn, in: Österreichische Sektion des IIC, Restauratorenblätter, Band 27, Historische Textilien. Konservierung, Deponierung, Ausstellung, Klosterneuburg 2007/08, S. 93–104
Neustifter, Restaurierung, 1986	Neustifter Ludwig, Restaurierung, in: Noever Peter, Österreichisches Museum für angewandte Kunst Wien. Informationsschrift, Wien 1986, S. 37–41

Neuwirth, Österreichische Keramik des Jugendstils, 1974	Neuwirth Waltraud, Österreichische Keramik des Jugendstils. Sammlung des Österreichischen Museums für angewandte Kunst Wien, München 1974
N. N., Die Gewerbefreiheit in Österreich, 1856	N. N., Die Gewerbefreiheit in Österreich. Ein Beitrag zur Beurtheilung des Entwurfes eines Gewerbegesetzes. Nebst dem Entwurfe eines Gewerbegesetzes, Prag 1856
Oberthaler, Zur Geschichte der Restaurierwerkstätte der K. K. Gemäldegalerie, 1996	Oberthaler Elke, Zur Geschichte der Restaurierwerkstätte der K. K. Gemäldegalerie, in: Seipel Wilfried, Dietrich Hubert, Restaurierte Gemälde. Die Restaurierwerkstätte der Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums 1986–1996, Mailand 1996, S. 26–33
Oberhuber, Neuorientierung von Kunsthochschulen, 1985	Oberhuber Oswald, Neuorientierung von Kunsthochschulen. Am Beispiel des Forschungsprojekts „Neuorientierung der Hochschule für angewandte Kunst in Wien“, Bundesministerium für Wissenschaft und Forschung (Hrsg.), Wien 1985
Oddy, Smith, Past Practice–Future Prospects, 2001	Oddy Andrew, Smith Sandra, Past Practice–Future Prospects. The British Museum Occasional Paper Number 145, London 2001
Oddy, Milestones in the History of Metal Conservation in Europe, 2009	Oddy Andrew, Milestones in the History of Metal Conservation in Europe, in: Griesser-Stermscheg, Krist, Metallkonservierung Metallrestaurierung, 2009, S. 13–23
Oddy, Winsor, A provisional bibliography of Harold James Plenderleith, 1998	Oddy Andrew, Winsor Peter, A provisional bibliography of Harold James Plenderleith, in: Studies in Conservation 43/1998, S. 144–149
Osel, Die besten Blogs zu „Bologna“, Süddeutsche Zeitung, 2009	Osel Johann, Die besten Blogs zu „Bologna“, Süddeutsche Zeitung Nr. 217, München 21.09.2009, S. 33

Kurztitel	Quelle
Österreichische Akademie der Wissenschaften, Biographisches Lexikon, ab 1957	Österreichische Akademie der Wissenschaften, Österreichisches Biographisches Lexikon 1815–1950, Wien ab 1957
Österreichische Ärztezeitung, Sonderausstellung im Erzbischöflichen Dom- und Diözesanmuseum, 1976	Österreichische Ärztezeitung, „Sakrales Kunsthandwerk, Sonderausstellung im Erzbischöflichen Dom- und Diözesanmuseum. Wien, bis 15. Februar 1976“, 31. Jg., Heft 2, Wien 25.01.1976
Österreichisches Museum, Mittheilungen des K. K. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie, 1865–1886	Österreichisches Museum, Mittheilungen des K. K. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie (Monatsschrift für Kunst und Kunstgewerbe), Wien 1865–1886
Paschinger, Hundert Wunder aus Österreich, 1960	Paschinger Viktor, Hundert Wunder aus Österreich, Wien 1960
Pauker, Der neue Leopoldischrein des Stiftes Klosterneuburg, 1936	Pauker Wolfgang, Der neue Leopoldischrein des Stiftes Klosterneuburg, Klosterneuburg 1936
Pietsch, Lösemittel, 2002	Pietsch Annik, Lösemittel. Ein Leitfaden für die restauratorische Praxis, VDR-Schriftenreihe zur Restaurierung, Band 7, o. A. 2002
Pirich, Bei den unbekannten Helden der Kunst, F. A. Z., 2010	Pirich Carolin, Bei den unbekannten Helden der Kunst, Frankfurter Allgemeine Zeitung, Frankfurt am Main 06.01.2010, S. 30
Plakolm-Forsthuber, Künstlerinnen in Österreich, 1994	Plakolm-Forsthuber Sabine, Künstlerinnen in Österreich 1897–1938. Malerei, Plastik, Architektur, Wien 1994

Plenderleith, The Conservation of Antiquities and Works of Art, 1956	Plenderleith Harold James, The Conservation of Antiquities and Works of Art. Treatment, Repair, and Restoration, London 1956
Prandtstetten, Geschichte der staatlichen Denkmalpflege in Österreich, 1989	Prandtstetten Rainer, Geschichte der staatlichen Denkmalpflege in Österreich, in: Denkmalpflege in Österreich, Informationsschrift des Bundesdenkmalamtes Wien 1989, Wien 1989, S. 143–146
Prochno, Das Studium der Kunstgeschichte, 2008	Prochno Renate, Das Studium der Kunstgeschichte. Eine praxisbetonte Einführung, 3. Aufl., Berlin 2008
Pühringer, Diskussion mit der Hand, 1980	Pühringer Elisabeth, Diskussion mit der Hand, in: Die Frau, Heft 33, 1980, S. 12
Pühringer, Mädchen restaurieren Metall, 1981	Pühringer Elisabeth, Mädchen restaurieren Metall, in: Die Frau, Heft 3, 1981, S. 8
Randau, Die Fabrikation des Emails und das Emaillieren, 1909	Randau Paul, Die Fabrikation des Emails und das Emaillieren. Anleitung zur Darstellung aller Arten Email für technische und künstlerische Zwecke und zur Vornahme des Emaillierens auf praktischem Wege. Für Emailfabrikanten, Gold- und Metallarbeiter und Kunstindustrielle, 4. Aufl., Wien / Leipzig 1909
Rathgen, Die Konservierung von Altertumsfunden, 1898	Rathgen Friedrich, Die Konservierung von Altertumsfunden, Berlin / Leipzig 1898
Reich, Hochschulrahmengesetz, 2007	Reich Andreas, Hochschulrahmengesetz. Mit Wissenschaftszeitvertragsgesetz, Kommentar, 10. Aufl., Bad Honnef 2007
Restauro, Nachgefragt: Was denken angehende und praktizierende Restauratoren, Ausbilder und Arbeitgeber über die Restauratorenausbildung?, 2009	Restauro, Nachgefragt: Was denken angehende und praktizierende Restauratoren, Ausbilder und Arbeitgeber über die Restauratorenausbildung? In: Restauro. Forum für Restauratoren, Konservatoren und Denkmalpfleger, 6/2009, München 2009, S. 364–369

Restauratorenblätter, Restauratorenausbildung an der Akademie der bildenden Künste in Wien, 1984	Österreichische Sektion des IIC, Restauratorenblätter, Band 7, Restauratorenausbildung an der Akademie der bildenden Künste in Wien, Wien 1984
Riegl, Der moderne Denkmalkultus, 1903	Riegl Alois, Der moderne Denkmalkultus, sein Wesen und seine Entstehung, Wien 1903
Riegl, Polen-Teppiche, o. A.	Riegl Alois, Polen-Teppiche, o. A. (nach 1891)
Riemer, Freilegungstechniken an Bronzen im Freien, 2005	Riemer Monika, Freilegungstechniken an Bronzen im Freien. Das „Mozart-Denkmal" in Salzburg, unveröffentl. Diplomarbeit an der Universität für angewandte Kunst, Wien 2005
Rittmann, Gerhart Welter, 1989	Rittmann Herbert, Gerhart Welter. 16. Dezember 1907–16. September 1989, in: Geldgeschichtliche Nachrichten Nr. 134, 24. Jg., Frankfurt am Main 1989, S. 312
Röhrig, Der Verduner Altar, 1955	Röhrig Floridus, Der Verduner Altar, Wien / München 1955
Rosenauer, Moriz Thausing und die Wiener Schule der Kunstgeschichte, 1983	Rosenauer Artur, Moriz Thausing und die Wiener Schule der Kunstgeschichte, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte (Hrsg.: Bundesdenkmalamt Wien und Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien), Band XXXVI, Wien 1983, S. 135–139
Roth, Die Kapuzinergruft, 2008	Roth Joseph, Die Kapuzinergruft, 4. Aufl., München 2008, Ersterscheinung 1938
Sauerländer, Gegenstandssicherung – allgemein, 1985	Sauerländer Willibald, Gegenstandssicherung – allgemein, in: Belting, Kunstgeschichte, 1985, S. 47–57
Saur Verl., Meißner, Allgemeines Künstlerlexikon, ab 1992	Saur Verlag, Meißner Günter, Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, München / Leipzig ab 1992

Schädler-Saub, Cesare Brandis Theorie der Restaurierung, ihre historische Bedeutung und ihre Aktualität, 2006	Schädler-Saub Ursula, Cesare Brandis Theorie der Restaurierung, ihre historische Bedeutung und ihre Aktualität, in: Brandi, Theorie der Restaurierung, 2006, S. 21–36
Schall, Anleitung zur Restauration vergelbter, fleckiger und beschädigter Kupferstiche, 1863	Schall J. Fr., Ausführliche Anleitung zur Restauration vergelbter, fleckiger und beschädigter Kupferstiche u.s.w., Leipzig 1863
Schießl, Materielle Befundsicherung an Skulptur und Malerei, 1985	Schießl Ulrich, Materielle Befundsicherung an Skulptur und Malerei, in: Belting, Kunstgeschichte, 1985, S. 58–86
Schießl, Vom Autodidakten zum Diplomrestaurator, 2001	Schießl Ulrich, Vom Autodidakten zum Diplomrestaurator, in: Deutscher Restauratorenverband, Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung, Heft 1/2001, Worms 2001, S. 196–201
Schmidt, Die internationalen Kongresse für Kunstgeschichte, 1983	Schmidt Gerhard, Die internationalen Kongresse für Kunstgeschichte, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte (Hrsg.: Bundesdenkmalamt Wien und Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien), Band XXXVI, Wien 1983, S. 7–116
Schmuttermeier, Eisenkunstguss, 1992	Schmuttermeier Elisabeth, Eisenkunstguss der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts aus den Sammlungen des Österreichischen Museums für angewandte Kunst, Österreichisches Museum für angewandte Kunst (Hrsg.), Wien 1992
Schneider, Burg Giebichenstein, 1991	Schneider Katja, Burg Giebichenstein. Die Kunstgewerbeschule unter Leitung von Paul Thiersch und Gerhard Marcks 1915 bis 1933, Weinheim 1991
Semper, The Ideal Museum. Practical Art in Metals and Hard Materials, 2007	Semper Gottfried, The Ideal Museum. Practical Art in Metals and Hard Materials, Wien 2007

Sease, Sir William Flinders Petrie, 2001	Sease Catherine, Sir William Flinders Petrie: An Unacknowledged Pioneer in Archaeological Field Conservation, in: Oddy, Smith, Past Practice-Future Prospects, 2001, S. 183–188
Seidl, Funktionen und Formen der Architektur, 2006	Seidl Ernst, Lexikon der Bautypen. Funktionen und Formen der Architektur, Stuttgart 2006
Sohm, Praxisbezogene Ausbildung auf Hochschulniveau, 1999	Sohm Kurt, Praxisbezogene Ausbildung auf Hochschulniveau. Eine pädagogisch-didaktische Herausforderung, Wien 1999
Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Das Kunstgewerbemuseum Dresden, 1998	Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Das Kunstgewerbemuseum Dresden. Von der Vorbildersammlung zum Museum 1876–1907, Eurasburg 1998
Stambolov, Korrosion und Konservierung metallener Altertümer und Kunstgegenstände, 1976	Stambolov Todor, Korrosion und Konservierung metallener Altertümer und Kunstgegenstände, Weimar 1976
Stoner, The Oral History Projekt, 2008	Stoner Joyce Hill, The Oral History Projekt: A Third-Of-A-Century Old, in: The International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works, News in Conservation No. 9, Dezember 2008, S. 3
Taubert, Zur kunstwissenschaftlichen Auswertung von naturwissenschaftlichen Gemäldeuntersuchungen, 1956 (2003)	Taubert Johannes, Zur kunstwissenschaftlichen Auswertung von naturwissenschaftlichen Gemäldeuntersuchungen, Reihe Studien aus dem Institut für Baugeschichte, Kunstgeschichte, Restaurierung mit Architekturmuseum, Technische Universität München, Fakultät für Architektur, Dissertation aus dem Jahr 1956, veröffentlicht München 2003
Teichler, Hochschulbildung, 2009	Teichler Ulrich, Hochschulbildung, in: Tippelt Rudolf, Handbuch Bildungsforschung, 2. Aufl., Wiesbaden 2009, S. 421–444

Tietmeyer, Arbeit im Museum, 2009	Tietmeyer Elisabeth, Arbeit im Museum, in: Beer Bettina, Klocke-Daffa Sabine, Lütkes Christiana (Hrsg.), Berufsorientierung für Kulturwissenschaftler. Erfahrungsberichte und Zukunftsperspektiven, Berlin 2009, S. 69–82
Tripp, Die Restaurier- und Versuchswerkstätten des Bundesdenkmalamtes, 1970	Tripp Gertrude, Die Restaurier- und Versuchswerkstätten des Bundesdenkmalamtes, in: Bundesdenkmalamt (Hrsg.), Denkmalpflege in Österreich 1945–1970, Informationsschau des Bundesdenkmalamtes 16. Oktober bis 19. November 1970, Wien 1970, S. 189–193
Universität für angewandte Kunst Wien, Studienführer 2005/06, 2005	Universität für angewandte Kunst Wien, Studienführer 2005/06, Wien 2005
Vendl, Lehrkanzel für Technische Chemie. Institut für Silikatchemie und Archäometrie (ISCA), 1991	Vendl Alfred, Lehrkanzel für Technische Chemie. Institut für Silikatchemie und Archäometrie (ISCA), in: Hochschule für angewandte Kunst, Von der Kunstgewerbeschule zur Hochschule für angewandte Kunst, 1991, S. 318–329
Vogelsberger, Emailkunst aus Wien, 1990	Vogelsberger Vera, Emailkunst aus Wien 1900–1989, (Hrsg.: Hochschule für angewandte Kunst Wien), Wien 1990
Vollmer, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, 1992	Vollmer Hans (Hrsg.), Thieme Ulrich, Becker Felix, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, Leipzig 1992
Wallner, Kapuzinergruft gefährdet, 1959	Wallner K. H., Kapuzinergruft gefährdet, in: Gesellschaft zur Rettung der Kapuzinergruft, Die Kapuzinergruft. Ein österreichisches Nationaldenkmal. Sonderpublikation zur Rettung der Kapuzinergruft, Wien 1959, S. 11–18
Wagner, Aspekte der Gründungsgeschichte der K. K. Kunstgewerbeschule, 1985	Wagner Manfred, Aspekte der Gründungsgeschichte der K. K. Kunstgewerbeschule, in: Oberhuber, Neuorientierung von Kunsthochschulen, 1985, S. 25–44

Wagner, Die Geschichte der Akademie der bildenden Künste in Wien, 1967	Wagner Walter, Die Geschichte der Akademie der bildenden Künste in Wien, Wien 1967
Walliser, Sinn und Zweck der Ausstellung, 1973	Walliser Franz, Sinn und Zweck der Ausstellung, in: Berufsvereinigung der bildenden Künstler Österreichs, Rettung von Kunstwerken, 1973, S. 15
Werner, Das K. K. Fabriksproduktenkabinett, 1995	Werner Thomas, Das K. K. Fabriksproduktenkabinett. Technik und Design des Biedermeier, München / New York 1995
Weyer, Friedrich Lucanus, 1996	Weyer Cornelia, Friedrich Lucanus. Anleitung zur Restauration alter Ölgemälde. Nachdruck der 1. Aufl. 1828, Stuttgart 1996
Wiener Wirtschaft, Sektion Gewerbe fördert Zusammenarbeit zwischen Studenten und Goldschmieden, 1980	Wiener Wirtschaft, Ernste Zwiesprache mit edlem Schmuck. Sektion Gewerbe fördert Zusammenarbeit zwischen Studenten und Goldschmieden, Wien 16.05.1980, S. 3
Wiener Zeitung, Demonstration einer Unterrichtsmethode, 1975	Wiener Zeitung, Demonstration einer Unterrichtsmethode. Meisterklasse für Restaurierung an Hochschule für angewandte Kunst zeigt Können, Wien 30.11.1975, S. 4
Winkenbach, Brockhaus Universallexikon, 2007	Winkenbach Marion, Der Brockhaus. Universallexikon in 20 Bänden, Leipzig 2007
Wiessmann, Der Restaurator – ein Berufsbild im Wandel, 2007	Wiessmann Alexander, Der Restaurator – ein Berufsbild im Wandel: Zur Gemälderestaurierung an Hand von Münchner Quellen zwischen 1850 und 1950, Würzburg 2007
Wurzbach, Biographisches Lexikon, ab 1856	Wurzbach Constant, Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich, 60 Bände, Wien ab 1856

Zatschek, Handwerk und Gewerbe in Wien, 1949	Zatschek Heinz, Handwerk und Gewerbe in Wien. Von den Anfängen bis zur Erteilung der Gewerbefreiheit im Jahre 1859, Wien 1949
Zehe, Kurze Anleitung zur Restauration und Ausstattung der Kirchen, 1861	Zehe Bernhard, Kurze Anleitung zur Restauration und Ausstattung der Kirchen, Münster 1861
Zykan, Die Restaurierung und Wiederaufstellung des Verduner Altars, 1951	Zykan Josef, Die Restaurierung und Wiederaufstellung des Verduner Altars im Stifte Klosterneuburg, Österreichische Zeitschrift für Denkmalpflege, V. (1951), 1./2., S. 6–13

INTERNET

Akademie der bildenden Künste Wien, Mission Statement (25.05.2008), URL: http://www.akbild.ac.at/Portal/akademie/uber-uns, Zugriff am 30.03.2010

Akademie der bildenden Künste Wien, Studienrichtung Konservierung Restaurierung (24.09.2007), URL: http://www.akbild.ac.at/Portal/studium/studienrichtungen/konservierung-und-restaurierung, Zugriff am 30.03.2010

Ariadne – Frauen in Bewegung, „Wiener Frauen-Erwerb-Verein" (11.06.2007), URL: http://www.onb.ac.at/ariadne/vfb/fv_wfev.htm, Zugriff am 30.03.2010

Artnet, Odon Wagner Gallery (2007), URL: http://www.artnet.com/Galleries/About.asp?G=&gid=1101&which=&rta=http://www.artnet.com, Zugriff am 31.03.2010

Bast Gerald, Willkommen an der Angewandten (19.03.2009), URL: http://www.dieangewandte.at/jart/prj3/angewandte/main.jart?rel=de&content-id=1229508255628&reserve-mode=active, Zugriff am 30.03.2010

Bundesdenkmalamt, Restaurierwerkstätten Baudenkmalpflege (01.07.2005), URL: http://bda.at/text/136/1124/5598/, Zugriff am 31.03.2010

Bundesministerium für Wissenschaft und Forschung, Akademische Grade (01.03.2007), URL: http://www.bmwf.gv.at/wissenschaft/national/oesterr_hochschulwesen/studien_u_akademische_grade/akademische_grade/, Zugriff am 31.03.2010

Die Herbststraße, Schulgeschichte (2006), URL:
http://www.herbststrasse.at/index.php?option=com_content&task=view&id=18&Itemid=50, Zugriff am 31.03.2010

European Network for Conservation-Restoration Education, E.C.C.O. Professional Guidelines III. Basic Requirements for Education in Conservation-Restoration (2004), URL:
http://www.encore-edu.org/encore/DesktopDefault.aspx?tabindex=1&tabid=172, Zugriff am 22.06.2010

European Confederation of Conservator-Restorers' Organisations, E.C.C.O. Professional Guidelines (2002), URL:
http://www.ecco-eu.org/about-e.c.c.o./professional-guidelines-3.html, Zugriff am 22.06.2010

Getty Conservation Institute, AATA Online. Abstracts of International Conservation Literature (o. A.), URL:
http://aata.getty.edu/nps/, Zugriff am 26.03.2010

Glashütte Original, Neuigkeiten: Glashütte Original unterstützt die Uhrenfachschule Karlstein (18.12.2008), URL:
http://www.glashuette-original.com/Index.aspx?fs=http%3A//www.glashuette-original.com/neuigkeiten/default.aspx%3FAktuellesDetail%3D155%26AktuellesSprache%3Dde, Zugriff am 12.02.2010

Hickmann Helmuth, Liste aller Schülerinnen und Schüler der Bildhauerschule in Hallein ab 1887 (16.11.2009), URL:
http://www.htl-hallein.at/alt/Bildhauer/schuelerinnen_liste/schuelerinnen_liste.htm, Zugriff am 31.03.2010

Historisches Museum Basel, Was macht eigentlich ein Konservator? (o. A.), URL:
http://www.hmb.ch/de/hmb/jobdescription/kurator.html, Zugriff am 13.06.2010

Hochschule für bildende Künste Dresden, Studiengang Restaurierung (September 2006), URL:
http://www.hfbk-dresden.de/HfBK-Dresden/Studium/Studiengaenge/Restaurierung.php, Zugriff am 31.03.2010

Hochschule für bildende Künste Dresden, Studiengang Restaurierung: Dissertationen (18.01.2010), URL:
http://www.hfbk-dresden.de/HfBK-Dresden/Studium/Studiengaenge/Restaurierung/Dissertationen/Auswahl.html, Zugriff am 31.03.2010

Höhere technische Bundeslehranstalt Karlstein, Welcome to HTL Karlstein (01.02.2006), URL:
http://www.htl-karlstein.ac.at/, Zugriff am 31.03.2010

Hornemann Institut, E-Publication (o. A.), URL:
http://www.hornemann-institut.de/, Zugriff am 31.03.2010

Hubel Achim, Universität Bamberg, Professur für Denkmalpflege (26.02.2008), URL:
http://www.uni-bamberg.de/iadk/denkmalpflege, Zugriff am 24.01.2010

International Centre for the Study of the Preservation and Restoration of Cultural Property, Brief History (28.09.2009), URL:
http://www.iccrom.org/eng/00about_en/00_03history_en.shtml, Zugriff am 09.03.2010

International Centre for the Study of the Preservation and Restoration of Cultural Property, Obituary Hofrat Dr Gertrude Tripp 1914–2006 (12.07.2007), URL:
http://www.iccrom.org/eng/news_en/2006_en/various_en/04_28obitGTripp_en.shtml, Zugriff am 31.03.2010

International Council of Museums-Comittee for Conservation, Education an Training in Conservation (laufend aktualisiert), URL:
http://www.icom-cc.org/25/working-groups/education-and-training-in-conservation/, Zugriff am 22.06.2010

Mikoletzky Juliane, Kurze Geschichte der Technischen Universität Wien (04.01.2007), URL:
http://www.tuwien.ac.at/dienstleister/service/universitaetsarchiv/geschichte_der_tu_wien, Zugriff am 31.03.2010

Pokorny-Nagel Kathrin, Die MAK-Ornamentstichsammlung (28.09.2007), URL:
http://www.ornamentalprints.eu/de/info_mak.html, Zugriff am 31.03.2010

Staatliche Akademie der bildenden Künste Stuttgart, Promotion (laufend aktualisiert), URL:
http://www.abk-stuttgart.de/frames.php?flash=false&p=10, Zugriff am 31.03.2010

Technische Universität München, Lehrstuhl für Restaurierung, Kunsttechnologie und Konservierungswissenschaft, Studienplan (14.11.2007), URL:
http://www.rkk.arch.tu-muenchen.de, Zugriff am 31.03.2010

Technologisches Gewerbemuseum TGM, Die Schule der Technik, Historisches (o. A.), URL:
http://tgm.ac.at/index.php?id=2&L=0, Zugriff am 31.03.2010

Universität für angewandte Kunst Wien, Institut für Konservierung und Restaurierung, Studium (27.11.2009), URL:
http://angewandte.uni-ak.ac.at/restaurierung/studium, Zugriff am 30.03.2010

Universität für angewandte Kunst, Institut für Kunst und Technologie, Archäometrie. Zur Geschichte des Labors (o. A.), URL:
http://angewandte.uni-ak.ac.at/kunstundtechnologie/archaeometrie, Zugriff am 31.03.2010

Universität für angewandte Kunst Wien, Sammlungen und Oskar-Kokoschka-Zentrum, Über die Sammlung (27.05.2009), URL:
http://www.uni-ak.ac.at/sammlung/pages/about.html, Zugriff am 31.03.2010

Universität für angewandte Kunst, Studienplan für das Diplomstudium der Studienrichtung Konservierung und Restaurierung (15.02.2009), URL:
http://static.dieangewandte.at/gems/restauration/09Studienplan.pdf, Zugriff am 12.01.2010

Verband der Restauratoren, Wie werde ich Restaurator? (2006), URL:
http://www.restauratoren.de/index.php?id=62, Zugriff am 31.03.2010

Wimmer Rudolf, Die Geschichte der HTL Steyr (2005), URL:
http://www.htl-steyr.ac.at/index.php?option=com_content&task=view&id=267&Itemid=1, Zugriff am 05.04.2010

ARCHIVMATERIAL

Bundesdenkmalamt, Dokumentationsarchiv, Arsenal: Objekt 15, Tor 4, 1030 Wien
Universität für angewandte Kunst Wien, Sammlung und Archiv, Postgasse 6, 1010 Wien
Museum für angewandte Kunst Wien, Aktenarchiv, Stubenring 5, 1010 Wien
Institut für Konservierung und Restaurierung, Salzgries 14, 1010 Wien:

- Ordner mit Semesterarbeiten, 1972
- Das Reinigen und Konservieren von Metallen, Aufsatz, 1976/77
- Jahresbericht 1976/77 der Meisterklasse für Restaurierung und Konservierung, Interimistische Leitung Hochschulassistent Josef Symon, LB Christa Angermann
- Jahresbericht 1977/78 der Meisterklasse für Restaurierung und Konservierung, Interimistische Leitung Hochschulassistent Josef Symon
- Ansuchen 19.10.1978 von Hochschulassistent Josef Symon
- Ergebnisprotokoll der ersten Sitzung der Projektgruppe „Konservierung und Technologie" am 28.11.1978 im Bundesministerium für Wissenschaft und Forschung
- Protokoll Hochschule für angewandte Kunst, Abteilung IV plastische Gestaltung, 10.01.1980
- Brief der Arbeitsgemeinschaft des Technischen Museumspersonals an die Meisterklasse für Restaurierung, Betreff: Ihre Mitgliedschaft, 1980
- Antwortschreiben der Hochschule für angewandte Kunst, Meisterklasse für Restaurierung an das Fräulein Caspary, Wien 09.09.1980
- Antrag auf Bewilligung eines Gastseminars, An das Rektorat im Hause, Wien 12.12.1980
- Schreiben an das Bundesministerium für Wissenschaft und Forschung Sektion III Abt. 4 Wien, Oswald Oberhuber, Rektor der Hochschule für angewandte Kunst in Wien, Betrifft: akad. Restaurator Christa Angermann – Bewerbung um Aufnahme als VB/Ia am Kunsthistorischen Museum Wien, Wien 17.02.1981
- Brief von Hubert Dietrich an die Abteilung plastische Gestaltung im Hause, Betreff: Studienpläne der Meisterklasse für Restaurierung, Wien, 18.03.1981
- Briefe an das Bundesministerium für Wissenschaft und Forschung, Hubert Dietrich, Meisterklasse für Konservierung und Restaurierung, jeweils Wien, März und April 1981:
  Ansuchen um Genehmigung eines Lehrauftrages über fünf Wochenstunden über Oberflächenveredelung von Metallobjekten auf elektrolytischem Wege
  Ansuchen um Genehmigung eines Blockseminars für Holzbearbeitung
  Ansuchen um Zuschuß für ein Zeichenseminar
- Brief an Prof. Dietrich, Meisterklasse für Restaurierung, Hochschule für angewandte

Kunst, Rolf Wihr, Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege, Schloss Seehof, 08.07.1981
- Brief von Hubert Dietrich an das Rektorat der Hochschule, Wien 13.01.1984
- Beilage zum Antrag auf Bestätigung einer Lehrbefugnis als Hochschuldozent gleichzuhaltenden künstlerisch-wissenschaftlichen Befähigung, Mag. Christa Angermann, Meisterklasse für Restaurierung und Konservierung, Mai 1989
- Schriftliche Gesprächsnotizen von einem Treffen von Christa Angermann und Marietta Mautner-Markhof mit Otto Nedbal am 20.11.1990
- Vortragstext zur AdR Tagung, Christa Angermann, Die Ausbildung zum Restaurator für Objekte aus Metall in der Meisterklasse für Restaurierung an der Hochschule für angewandte Kunst in Wien, Wien, September 1990
- Diplomarbeiten der Jahre 1969–1981

Persönliche Informationen

- Brief von Helmut Buschhausen an die Autorin, 04.06.2008
- Brief von Helmut Kortan an die Autorin, 29.06.2010
- E-Mail-Auskunft von Konstantin Nedbal, 24.06.2009
- E-Mail-Auskunft der Fachhochschule Hildesheim / Holzminden / Göttingen, Fakultät Erhaltung von Kulturgut, 10.09.2009
- E-Mail-Auskunft der Hochschule der Künste Bern, Fachbereich Konservierung und Restaurierung, 21.09.2009
- E-Mail-Auskunft von Martina Griesser-Stermscheg, 11.12.2008, 14.12.2009
- E-Mail-Auskunft von Manfred Koller, 06.05.2010
- E-Mail-Auskunft von Joanna Whalley, 15.06.2010
- E-Mail-Auskunft von Bernhard Pichler, 22.06.2010
- E-Mail-Auskunft von Katharina Kohler, 26.06.2010
- Gespräche mit Christa Angermann, 06.07.2007, 19.07.2007
- Gespräche mit Hannelore Karl, 22.11.2007, 03.12.2007
- Gespräch mit Karl Hufnagl, 09.08.2009
- Gespräche mit Konstantin Nedbal, 03.04.2009, 12.08.2009
- Mündliche Auskunft von Sara Giuliani, 22.06.2010
- Schriftliche Anmerkung von Manfred Koller, September 2009
- Schriftliche Anmerkung von Gabriela Krist, August 2009, Juli 2010
- Telefonische Auskunft von Monika Schäffner, 20.08.2009
- Telefonische Auskunft von Angelika Wassak, 11.09.2009
- Telefonische Auskunft von Wilhelm Bauer, 19.01.2010

- Telefonische Auskunft von Manfred Trummer, Januar 2010
- Telefonische Auskunft von Ludwig Neustifter, 26.04.2010
- Telefonische Auskunft von Hermann Kühn, 06.07.2010
- Vortrag Wolfgang Baatz, Zur Internationalisierung der Restaurierung seit 1945, Österreichische Sektion des IIC, Kolloquium in Zusammenarbeit mit der Schönbrunn-Akademie am 02.04.2009, Thema: Geschichte und Gegenwart der Restaurierung in Österreich, Wien 02.04.2009

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1: K. K. Österreichisches Museum, Das K. K. Österreichische Museum für Kunst und Industrie 1864–1914, Wien 1914, S. 5
Abb. 2: K. K. Österreichisches Museum, Das K. K. Österreichische Museum für Kunst und Industrie 1864–1914, Wien 1914, S. 7
Abb. 3: K. K. Österreichisches Museum, Das K. K. Österreichische Museum für Kunst und Industrie 1864–1914, Wien 1914, S. 5
Abb. 4: K. K. Österreichisches Museum, Das K. K. Österreichische Museum für Kunst und Industrie 1864–1914, Wien 1914, S. 19
Abb. 5: Atelier für Metallrestaurierung, Bayerisches Nationalmuseum München, Foto: Elisabeth Krack, 2009
Abb. 6: Universität für angewandte Kunst, Sammlung und Archiv
Abb. 7: Universität für angewandte Kunst, Sammlung und Archiv (Ausschnitt)
Abb. 8: Eisler, Österreichische Werkkultur, 1916, S. 198
Abb. 9: Hochschule für angewandte Kunst, Studienführer 1982/83, S. 110
Abb. 10: Zur Verfügung gestellt von Konstantin Nedbal
Abb. 11: Zur Verfügung gestellt von Konstantin Nedbal
Abb. 12: Zur Verfügung gestellt von Konstantin Nedbal
Abb. 13: Bundesdenkmalamt, Fotoarchiv (Wien XXVI.-Klosterneuburg. Verduner Altar. Zusammenstellung der Emails auf einer Hilfsplatte 1950. 19139.)
Abb. 14: Foto: Elisabeth Krack, 2009
Abb. 15: Foto: Elisabeth Krack, 2009
Abb. 16: Universität für angewandte Kunst, Institut für Konservierung und Restaurierung
Abb. 17: Zur Verfügung gestellt von Hannelore Karl
Abb. 18: Zur Verfügung gestellt von Hannelore Karl
Abb. 19: Universität für angewandte Kunst, Institut für Konservierung und Restaurierung
Abb. 20: Universität für angewandte Kunst, Institut für Konservierung und Restaurierung
Abb. 21: Universität für angewandte Kunst, Institut für Konservierung und Restaurierung

Abb. 22: Universität für angewandte Kunst, Institut für Konservierung und Restaurierung
Abb. 23: Universität für angewandte Kunst, Institut für Konservierung und Restaurierung
Abb. 24: Atelier für Metallrestaurierung, Bayerisches Nationalmuseum München, Foto: Elisabeth Krack, 2009
Abb. 25: Universität für angewandte Kunst, Institut für Konservierung und Restaurierung
Abb. 26: Universität für angewandte Kunst, Institut für Konservierung und Restaurierung
Abb. 27: Universität für angewandte Kunst, Institut für Konservierung und Restaurierung
Abb. 28: Universität für angewandte Kunst, Institut für Konservierung und Restaurierung
Abb. 29: Universität für angewandte Kunst, Institut für Konservierung und Restaurierung
Abb. 30: Zur Verfügung gestellt von Konstantin Nedbal
Abb. 31: Universität für angewandte Kunst, Institut für Konservierung und Restaurierung
Abb. 32: Universität für angewandte Kunst, Institut für Konservierung und Restaurierung

Anhang

- Zulassung zur Ablegung der Akademie-Diplomprüfung und Diplomaufgabe für die ordentliche Studierende Inga Schiel vom 25.03.1969; Meisterklassenleitung Otto Nedbal.
- Vorlesungsverzeichnis der Meisterklasse für Restaurierung und Konservierung einschließlich Technologie für Kunstwerke in Goldschmiede-, Glas- und Emailarbeiten; Auszug aus dem Studienführer 1972/73, Rektorat der Hochschule für angewandte Kunst in Wien (Hrsg.), S. 30–32.
- Abschrift des Lehrplans für die Meisterklasse für Restaurierung und Konservierung, Fachbereich Metall; ausgearbeitet von Christa Angermann um 1977/78 auf der Grundlage des Studienablaufs bei Otto Nedbal.
- Abschrift der „Lehrinhalte und Lehrziele der Meisterklasse / Hauptfach Metallrestaurierung"; ausgearbeitet von Christa Angermann um 1977/78.
- Enquete betreffend die Konservierung von Kunstgegenständen, Wien 1905; Abschrift der Teilnehmerliste und des Sachverzeichnisses.
- Erweiterter Fragebogen für die Verhandlungen der freien Vereinigung zur Erhaltung von Kunstgegenständen, Wien 1905; Abschrift des Bereiches III, „Kunstgewerbliche Gegenstände", S. 34–66.

72 21 91

AKADEMIE FÜR ANGEWANDTE KUNST IN WIEN

P.Z. 32/69 Wien, 25. März 1969

Diplomaufgabe

für die ord.Studierende Inga Sigrid Schiel

Aufgabe: Der vorliegende Gegenstand soll durch Restaurierungs- bezw. Konservierungsarbeiten wieder instandgesetzt werden.

Über die durchgeführten Arbeiten ist ein schriftliches Referat technologischen Inhaltes und in bezug auf den Gegenstand eine kulturhistorische Erläuterung beizuschließen.

Präsident.

AKADEMIE FÜR ANGEWANDTE KUNST IN WIE
A 1011 WIEN I, KOPALPLATZ 2 · POSTFACH 33 · TELEPHON 72357

P.Z. 32/69 Wien,am 25. März 1969

An die ordentliche Studierende

Inga Sigrid S c h i e l,

W i e n

Über Antrag des Leiters Ihrer Meisterklasse,

ao.Professor Otto N e d b a l,

Sind Sie zur Ablegung der Akademie - Diplomprüfung zugelassen worden. Die Aufgabe, die Sie zu lösen haben, liegt bei.

Bei dieser Prüfung dürfen Fachbücher verwendet werden. Die Aufgabe ist unter Klausur und vollständig selbständig zu lösen.

Ergeben sich Anhaltspunkte, daß Sie sich fremder Hilfe bedienen, wird die Arbeit zurückgewiesen.

Die Diplomarbeit ist, vom Meisterklassenleiter vidiert, am M i t t w o c h, dem 11. J u n i 1969, bis spätestens 12 Uhr mittags in der Akademiekanzlei einzureichen.
Eine Verlängerung dieses Termines wird nicht bewilligt.

Präsident.

1 Beilage

Meisterklasse für Restaurierung und Konservierung einschließlich Technologie für Kunstwerke in Goldschmiede-, Glas- und Emailarbeiten (keine Bilderrestaurierung)

Leiter: ao. Prof. Otto Nedbal
Zugeordnet: LB Hannelore Karl
Aufgabengebiet: Restaurierung und Konservierung von Kunstwerken aus Metall und Email

Ergänzende LV:
Pflichtfächer 1. + 2. Semester:
Allgem. darstellende Geometrie-Vorlesung (für Nichtmaturanten; nur Wintersemester), 2 Wochenstunden (Hofbauer Rudolf, Prof. Dipl. Ing., Krankenstand, Supplierung: Szivatz Franz)
Allgem. darstellende Geometrie-Übungen (für Nichtmaturanten; nur Wintersemester), 2 Wochenstunden (Hofbauer Rudolf, Prof. Dipl. Ing., Krankenstand, Supplierung: Szivatz Franz)
Edelsteinkunde, 2 Wochenstunden (Kurat Gero, Dr. phil., LB)
Geschichte der Denkstile, 4 Wochenstunden (Keyserling Arnold, Prof. h. c.)
Schrift, Heraldik, 4 Wochenstunden (Goldschmid Elfriede, Prof.)

3. + 4. Semester
Chemie I, 4 Wochenstunden (dzt. unbesetzt)
Kunstgeschichte I und II, 8 Wochenstunden (Egger Gerhart, wirkl. Hofrat, HDoz., DDr., Dornik Hanna, Dr. phil.)
Werkstofflehre, 4 Wochenstunden (Barnet Edith, Dipl. Ing., LB)
Allgemeines Aktzeichnen, 2 Wochenstunden (Baszel Günther, tit. o. Prof., zugeteilt Itzinger Fritz, Prof.)

I. Studienabschnitt-Diplomprüfung

5. + 6.Semester
Allgemeines Vertragsrecht und Urheberrecht, 2 Wochenstunden (Maultaschl Ferdinand, Dr. jur.)
Allgemeines Aktzeichnen, 2 Wochenstunden (Baszel Günther, tit. o. Prof., zugeteilt Itzinger Fritz, Prof.)
Stilkunde, 2 Wochenstunden (Egger Gerhart, wirkl. Hofrat, HDoz., DDr.)
Verfassungs- und Verwaltungsrecht (nur für Inländer), 2 Wochenstunden (Ellenberger Hugo, Dr. phil.)

7. + 8. Semester: vorlesungsfrei

II. Studienabschnitt-Diplomprüfung

Nicht obligatorische Fächer:
Metallurgie und Technologie I, 4 Wochenstunden (Pral Stephan)
Metallurgie und Technologie II, 2 Wochenstunden (Pral Stephan)
Theorie der Form, 4 Wochenstunden (Tasquil Herbert, ao. Prof., akad. Maler)
Moderne Weltliteratur, 2 Wochenstunden (Ellenberger Hugo, Dr. phil.)
Grundlage des Denkens, 2 Wochenstunden (Keyserling Arnold, Prof. h. c.)

Lehrplan

1. Semester
Technologie für Treibarbeiten. Tiefen und Treiben von Gefäßen zunächst in Kupfer, Tombak. Treiben kleinteiliger Formen aus vorgetieften großen Formen. Eigene Entwürfe. Übungen zur Nachbildung gewölbter und flacher Formen.
Ziselieren in Kupfer, Tombak, oder Messing, eigene Entwürfe.
Kopieren alter Ornamente nach Vorlagen in Ziseliertechnik.
Grundbegriffe des Hartlötens.
Theoretische Auseinandersetzung mit dem Begriff Konservierung.

2. Semester
Einführung in die Technologie für Emailarbeiten. Email auf Kupfer, Tombak. Vorbereitungsarbeitsgänge wie Spannen von Metallflächen, Wölben, Reinigen, Vorhitzen. Vorbereiten der Emailfarben. Ansiebetechnik auf ebenen und gewölbten Konzipienten (Gefäße etc.). Auftragen der Farben mit Spachteln oder Pinsel. Schichtenweises Emaillieren. Einfacher Zellenschmelz. Durchgehend eigene Entwürfe der Formen und Farbstellungen.
Einfache Schmuckgegenstände in Kombination mit Email.
Einzelne Reinigungsmethoden für alte Gegenstände. Erster Umgang mit Originalen. Mitarbeit an größeren Restaurierungsaufgaben von Kollegen höherer Semester.

3. Semester
Fortsetzen im Entwerfen und Ausführen von Schmuckgegenständen. Technologie für Goldschmiedearbeiten. Fortsetzung und Erweiterung der Emailtechnik.
Fortsetzung und Erweiterung der Treibtechnik: Aufziehen von Gefäßen.
Anwendung aller bisher gelernten Techniken an Gegenständen eigenen Entwurfes. Der Ausführung eines Entwurfes geht jeweils das Anfertigen eines Modells voraus: Modellieren in Ton, Gips ...
Konfrontation mit alten Kunstgegenständen. Reinigungsmethoden, Einführung in Oberflächenschutzmethoden.

4. Semester
Übungen in Goldschmiedetechniken an eigenen Entwürfen nach konkreten Themenstellungen.
Anfertigen einfacher Werkzeuge.
Weichlöten. Arbeiten mit Zinn. Gegebenenfalls an Originalen.
Einfache Restaurierungsarbeiten.
Theoret. Befassen mit alten Werken, Literatur. Analyse der Gegenstände in Bezug auf Technologie und zeitliche Einordnung.

5. Semester
Technologie für byzantinischen Zellenschmelz. Kopie einer byzantinischen Emailikone. Selbstständiges Mischen der Emailfarben, um Farbtöne des zu kopierenden Objektes zu erreichen.
Weitere Auseinandersetzung mit alten Gegenständen, theoretisch wie praktisch.
Zufertigen von Teilen, Reinigung, Konservierung.

6. Semester
Grubenschmelztechnik: von Hand gestochen (mittelalterl. Vorbilder), geätzt und gemeißelt.
Selbstständiges Mischen der Farben. Eigener Entwurf.
Graviertechnik mit Stichel und Meißel, soweit notwendig, für Grubenschmelz, Tauschiertechnik und Niello.
Einführung in die Technologie des Drehens.
Technologie für Filigranarbeiten.
Eigene Entwürfe.
Ständige Arbeiten an alten Kunstwerken aus Metall.

7. Semester
Erweiterung der Anwendung der Emailtechnik auf Silber, Gold, Stahl. Eigene Entwürfe.
Oberflächenschutz und Färben von Metallen.
Ätzen.
Granuliertechnik in Silber und Gold.
Restaurierungsarbeiten an alten Gegenständen, einfache Rekonstruktionsaufgabe.
Technologie für Schleudergußverfahren. Modell, Kautschuknegativ, Wachspositiv, Wachsausschmelzen, Gießen. Weiterbearbeitung der Gußrohlinge.

8. Semester
Vertiefung aller bisher gelernten Techniken. Ständig eigene Entwürfe und ständig dem Ausbildungsgrad angepasstes Arbeiten an alten Gegenständen. Beschäftigung mit der Fachliteratur.
Technologie des Tauschierens. Anwendung auf Gegenständen eigenen Entwurfes.
Technologie der Galvanoplastik. Abformen alter Gegenstände zum Zweck notwendiger Ergän-

zungen innerhalb einer Restaurierungsaufgabe, einer Rekonstruktion oder Herstellung einer Kopie.
Niellotechnik. Theorie und Praxis. Bezug auf alte Waffen, Uhren, astronom. Geräte etc.

9. Semester
Selbstständige Analyse alter Gegenstände.
Restaurierungsarbeiten, Konservierung.
Bearbeitung des Problems Oberflächenschutz.
Befassen mit Werkstoffen, die oft in Verbindung mit Metallen auftreten, wie Edelsteine, Steinimitationen, natürliche und Kunst-Harze, Glas, Lacke, Holzeinlagen, Horn, Elfenbein, Schildpatt, Bein.

10. Semester
Diplomarbeit. Vollkommen selbstständige Lösung der praktischen und theoretischen Aufgaben, Fotodokumentation und Präsentation.
Die Anzahl der zu restaurierenden Gegenstände richtet sich nach Schwierigkeitsgrad und abschätzbarem Arbeitsaufwand.
Seit 1977 zusätzlich ein freies Thema.

Die Studenten aller Semester mit Ausnahme des Diplomsemesters sind verpflichtet, wöchentlich an Museumsbesuchen teilzunehmen, während derer Originale verschiedenster Art und Herkunft und Alters gezeichnet und analysiert werden. Anschließend daran sind kunst- und kulturgeschichtliche Referate schriftlich zu erbringen sowie eine genaue technische Zeichnung des betreffenden Gegenstandes.

Über alle Gegenstände, an denen in der Meisterklasse gearbeitet wird, seien es Restaurierungsarbeiten oder eigene Entwürfe, sind schriftliche Arbeitsberichte, technische Zeichnungen und womöglich kunst- und kulturgeschichtliche Beschreibungen anzulegen. Fotografische Dokumentationen.

Zu allen Arbeiten, die durchgeführt werden, ist nach Rücksprache mit dem Meisterklassenleiter und den Assistenten bei Bedarf das Einbeziehen von Fachleuten anderer Berufssparten möglich und erwünscht. Dadurch Förderung des selbstständigen Denkens und Arbeitens.

Es wird Wert gelegt auf Kontakte der Studenten untereinander bezüglich ihrer Aufgaben und Arbeiten, um während ihrer Studienzeit so umfassend wie möglich mit den sehr unterschiedlichen Problemen der Metallrestaurierung in Berührung zu kommen.

Lehrinhalte der Meisterklasse / Hauptfach METALLRESTAURIERUNG

Technologie für Treibarbeiten. Gefäße treiben. Reliefs. Ziselieren in verschiedenen Metallen. Gefäße aufziehen. Übungen zur Nachbildung gewölbter und flacher Formen.

Löttechniken. Weichlöten/Hartlöten. Bindetechniken als Vorbereitung für den Lötvorgang. Löten von Gegenständen verschiedenster Dimensionen.

Technologie von Goldschmiedearbeiten. Zurichten von Rohlingen zu Draht-Blech-Kugeln etc.

Walzen – Ziehen – Schmieden – Feilen – Sägen – Biegen – Schmelzen etc.

Graviertechnik mit Stichel und Meißel, soweit notwendig, für Niellotechnik, Tauschiertechnik, Grubenschmelz.

Technologie Niello und Tauschieren.

Technologie für Granulierarbeiten.

Herstellen einfacher Hilfswerkzeuge.

Technologie für Emailarbeiten. Email auf Kupfer/Tombak/Silber/Gold/Stahl – Vorbereitungsarbeiten wie Spannen von Flächen, Wölben, Reinigen, Gravieren. Grubenschmelz – geätzter und von Hand gestochener Zellenschmelz, Zellenschmelz, byzantinische Technik. Emaillieren von Flächen und Wölbungen.

Technologie für Schleudergußverfahren. Gießen in der verlorenen Form. Kautschuknegativ. Galvanoplastik.

Technologie von Metalloberflächenschutz.

Technologie verschiedenster Reinigungsmethoden.

Ständige Konfrontation mit alten Gegenständen. Zeichnen von Gegenständen in Museen. Ausstellungsbesuche. Exkursionen. Im Anschluss daran selbstständige Analysen von Objekten bezüglich technischer und stilistischer Daten. Technische Zeichnungen. Kultur- und kunsthistorische Einordnung.
Ständige Konfrontation mit alten Gegenständen in der praktischen Arbeit. Langsames Hinführen zu komplizierteren Aufgaben.
Schöpferisches Arbeiten. Eigene Entwürfe zum Erlernen alter und neuer Techniken: besseres Verstehen dieser. Entwürfe und Ausführen verschiedener Gegenstände wie Schmuck, Gefäße, freie Arbeiten.

Lehrziele

Schulung des Auges und der Hand durch Betrachten und Analysieren von Metallgegenständen aus verschiedenen Epochen und praktisches Arbeiten mit ihnen.

Selbstständiges Erkennen von Problemen und selbstständiges Arbeiten in der Restaurierung – praktisch wie schriftlich.

Erfassen von verschiedenen Techniken.

Erfassen von Stilrichtungen. Fähigkeit zu rekonstruieren und zu ergänzen in der Technik des Originales.

Fähigkeit, an die hier gelehrten Arbeiten anlehnende Berufszweige zu überblicken und eventuell gezielt für die Aufgaben einzusetzen.

Fähigkeit, Gegenstände auch theoretisch zu erfassen und Erkenntnisse in schriftlichen Arbeiten auszuwerten.

Fähigkeit, selbstständig schöpferisch zu arbeiten in verschiedensten Metallen, Email.
Umfassendes Erkennen der Werkstoffe in ihrer Wesenheit und ihrer technischen Verwendbarkeit.

K. k. Zentral-Kommission für Kunst- und historische Denkmale

Auszug aus dem stenografischen Protokoll
der von der
k. k. Zentral-Kommission für Kunst- und historische Denkmale in Wien
einberufenen
Enquete
Betreffend die Konservierung von Kunstgegenständen
Ort und Zeit der Sitzungen:
Wien, 10., 11. und 12. Oktober 1904

Als Manuskript gedruckt
Wien 1905
Druck von Rudolf Brzezowsky & Söhne in Wien

Verzeichnis der Teilnehmer:

Vorsitzender:
Se. Excellenz Dr. Josef Alexander Freiherr von Helfert,
Präsident der Zentral-Kommission.

Stellvertreter:
Herr Regierungsrat Dr. Matthäus Much, Mitglied der Zentral-Kommission.

In Vertretung des k. k. Ministeriums für Kultus und Unterricht:
Die Herren Ministerialrat

Dr. Adolf Müller und Ministerialrat Rd. Karl Ritter von Wiener.

In Vetretung des Oberstkämmereramtes Seiner Majestät:
Hofrat Dr. Wilhelm Freiherr von Weckbecker.

Teilnehmer die Herren:

Dr. Oskar Bernheimer, Chemiker, Wien.

Johann Bolle, Direktor der k.k landwirtschaftlich-chemischen Versuchsstation, Görz.

Erster Hofintendant Dr. John Böttiger, Intendant der Kunstsammlungen Seiner Majestät des Königs von Schweden und Norwegen, Stockholm.

Dr. Justus Brinckmann, Direktor des Museums für Kunst und Gewerbe, Hamburg.

Dr. Gottlieb August Crüwell, Amanuensis der Universitäts-Bibliothek, Wien.

Baurat Professor Julius Deiniger, Mitglied der Zentral-Kommission.

Kaiserlicher Rat Dr. Josef Derniač, Skriptor an der Bibliothek der Akademie der bildenden Künste, Wien.

Univ.-Dozent Dr. Moriz Dreger, Kustos am Museum für Kunst und Industrie, Wien.

Hofrat Josef Maria Eder, Direktor der Graphischen Lehr- und Versuchsanstalt, Wien.

Regierungsrat Wilhelm Eitner, Direktor der Lehr- und Versuchsanstalt für Lederindustrie, Wien.

Dr. Franz Wilhelm Englmann, Kustos der städtischen Sammlungen, Wien.

Sektionschef Wilhelm Exner, Direktor des Technologischen Gewerbemuseums, Wien.

Regierungsrat Joseph Folnesics, Kustos am Museum für Kunst und Industrie, Wien.

Ministerialrat Emil Ritter von Förster, Mitglied der Zentral-Kommission

Dr. Salomon Frankfurter, Kustos an der Universitäts-Bibliothek, Wien.

Kaiserlicher Rat Eduard Gerisch, Kustos der Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste, Wien.

Regierungsrat Dr. Wilhelm Haas, Direktor der Universitäts-Bibliothek, Wien.

Wilhelm Hamann, Fachschul-Direktor, Wien.

Baurat Julius Hermann, Dombaumeister bei St. Stephan, Mitglied der Zentral-Kommission.

Univ.-Dozent Dr. Hermann Julius Hermann, Kustos am kunsthistorischen Hofmuseum, Wien.

Dr. Viktor Hoffmann von Wellenhof, Direktor des Archivs- und Bibliotheksdienstes im Finanzministerium.

Univ.-Prof. Dr. Moriz Hoernes, Kustos am naturhistorischen Hofmuseum, Wien.

Professor Viktor Jasper an der Graphischen Lehr- und Versuchsanstalt, Restaurator der Gemälde-Gallerie des A. H. Kaiserhauses, Wien.

Artillerie-Ingenieur Dr. Wilhelm John, Konservator des k. und k. Heeresmuseums, Wien.

Hofrat Dr. Josef Karabacek, Direktor der Hofbibliothek, Wien.

Dr. Karl Koetschau, Direktor des Kgl. Sächs. Historischen Museums und der Kgl. Sächs. Gewehrgalerie, Dresden.

Professor Karl Lacher, Direktor des kulturhistorischen und kunstgewerblichen Museums, Graz.

Dr. Josef Lampel, Hof- und Staatsarchivar, Wien.

Regierungsrat Dr. Eduard Leisching, Vizedirektor des Museums für Kunst und Industrie, Wien.

Geheimer Regierungsrat Dr. Julius Lessing, Direktor des kgl. Kunstgewerbe-Museums, Berlin.

Dr. G. Leube, Vorstand des Gewerbemuseums, Ulm.

Hofrat Dr. Adolf Lieben, Universitäts-Professor, Wien.

Dr. Friedrich Linke, Professor und Leiter des chemischen Laboratoriums der Kunstgewerbeschule des Museums für Kunst und Industrie, Wien.

Sektionschef Dr. Josef Ritter Lorenz von Liburnau, Wien.

Dr. Karl Lorenz, Beamter der Universitätsbibliothek, Wien.

Dr. Ludwig Ritter Lorenz von Liburnau, Kustos am naturhistorischen Hofmuseum, Wien.

Univ.-Professor Dr. med. und phil. von Luschan, Direktor am Kgl. Museum für Völkerkunde, Berlin.

Univ.-Professor Dr. Wilhelm Neumann, Mitglied der Zentral-Kommission.

Kustos Dr. Gustav Pazaurek, Leiter des nordböhmischen Gewerbemuseums, Reichenberg.

Ferdinand Probst, Kustosadjunkt am kunsthistorischen Hofmuseum, Wien.

Professor Dr. F. Rathgen, Chemiker bei den Königl. Museen, Berlin.

Univ.-Professor Dr. Emil Reisch, Mitglied der Zentral-Kommission.

Univ.-Professor Dr. Alois Riegl, Mitglied der Zentral-Kommission.

Eduard Ritschl, Restaurator der Gemäldegalerie des A. H. Kaiserhauses, Wien.

Regierungsrat Franz Ritter, Kustos am Museum für Kunst und Industrie, Wien.

Dr. August Schestag, Kustosadjunkt am Museum für Kunst und Industrie, Wien.

Dr. Felix Schiff, Chemiker, Wien.

Univ.-Professor Dr. Julius von Schlosser, Direktor am kunsthistorischen Hufmuseum (sic!), Wien.

Dr. W.M. Schmid, Konservator am bayr. Nationalmuseum und Referent am kgl. Generalkonservatorium der Kunstdenkmale und Altertümer Bayerns, München.

Dr. Alfred Schnerich, Skriptor an der Universitätsbibliothek, Wien.

Josef Škorpil, Direktor am städtischen Gewerbemuseum, Pilsen.

Fr. Snopek, fürst-erzbisch. Archivar, Kremsier.

Dr. Ernst Steinmann, Direktor des Großherzogl. Museums und der Großherzogl. Kunstsammlungen, Schwerin i.M.

Josef Szombathy, Kustos am naturhistorischen Hofmuseum, Wien.

Ingenieur Dr. Emil Tischler, Chemiker der Hof- und Staatsdruckerei, Wien.

Akademischer Maler Hans Viertelberger, Wien.

Baurat Ludwig Wächtler, Mitglied der Zentral-Kommission.

Dr. P. Florian Watzl, Archivar im Stifte Heiligenkreuz.

Dr. Alexander Zahlbruckner, Kustos am naturhistorischen Hofmuseum, Wien.

Dr. Simon Zeisel, Univ.- Professor, Wien.

Professor Kaspar Ritter von Zumbusch, Mitglied der Zentral-Kommission.

B. Sachverzeichnis.

NB. In Klammern der Name des Referenten.

K. k. Zentral-Kommission für Kunst- und historische Denkmale

Erweiterter Fragebogen
für die
Verhandlungen der freien Vereinigung zur Erhaltung
von Kunstgegenständen

nur zum Gebrauche für die Mitglieder der freien Vereinigung bestimmt
als Manuskript gedruckt

Wien 1905
Druck von Rudolf Brzezowsky & Söhne in Wien

-III-

Kunstgewerbliche Gegenstände.

Allgemeines.

1 Laien sollen nicht selbständige Ausbesserungen und Ergänzungen vornehmen.

2 Alte Möbel sind selbstverständlich nicht mehr für Gebrauchszwecke zu verwenden (Sitzen, öfteres Öffnen).

Direktor Brinckmann stellt die nicht besonders kostbaren Sitzmöbel dem Publikum insoferne zur Verfügung, als er Sitzproben zuläßt. (Schestag.)

Holz.

3 Bezüglich Wärme dieselben Vorschriften wie bei Gemälden.

Es ist konstante Wärme zu erzielen, besonders in großen Sälen, die nachts sehr stark abkühlen. Solche Säle sind darum für das Aufstellen von Möbeln besonders ungeeignet.

Es ist eine gewisse Feuchtigkeit durch Aufstellen von Wasserbehältern zu erzielen, um die Möbel gegen Springen zu schützen. Auch sollten sie manchmal mit Terpentinöl abgerieben werden, damit sie nicht ganz austrocknen. (Schestag.)

Scharfer Wechsel von Wärme und Feuchtigkeit und Trockenheit ist zu vermeiden; auch alte Möbel können noch einen Sprung bekommen, z. B. in dauerndgeheizten Räumen, denen nicht etwas Feuchtigkeit zugeführt wird. (Much.)

4 Bezüglich Feuchtigkeit
5 Luftzug } dieselben Vorschriften wie bei den Gemälden

6 Wie verhütet man zu schnelles Trocknen des Holzes?

(Maška.)

7 Wie ist Holz in feuchtem Zustande zu konservieren? Wie in trockenem? (Maška.)

Feuchtes Holz, welches lang in der Erde, im Meere oder Wasser gelegen, ist durch mehrstündiges Kochen in übersättigtem Alaunwasser (Kopenhagener Vorschrift) und nach völligem Trocknen durch Überstreichen mit in Spiritus aufgelöstem weißen Schellack zu konservieren; ebenso trockenes moderiges. Trockenes gesundes Holz bedarf keiner besonderen Konservierung. Will man Holz dauernd in feuchtem Zustande erhalten, so geschieht es am besten in mit gekochtem Wasser gefüllten Eprovettengläsern unter luftdichtem Verschluß. (Much.)

8 Im besonderen: Wie sind Musikinstrumente zu bewahren? (Sollen die Saiten gespannt sein? Müssen Instrumente von Zeit zu Zeit gespielt werden?)

Alte Musikinstrumente (aus Holz, Elfenbein u. dgl.) sollen wie andere Holzsachen aufbewahrt werden, besaitet in der ihnen entsprechenden Weise, doch eben nur leicht gespannt, weil sonst die Saiten reißen. Klaviere sollen öfter angeschlagen, nicht gerade gespielt werden, um die Motten in der Hammerbelederung und im Filz abzuhalten. Ein öfteres Spielen wegen Erhaltung des Tones ist nutzlos. (Much.)

9 Wie ist der Erweiterung von Sprüngen entgegenzuwirken?

Durch Einspannen und Zusammenpressen der gesprungenen Stücke, nachdem man ein unschädliches Bindemittel eingeführt hat. Ist dieses Verfahren nicht mehr möglich, so ist genaues Verkitten angezeigt. (Schestag.)

Sprünge gehen nicht mehr zusammen; wenn nötig, müssten sie von einem geschickten Arbeiter ausgefüllt werden. (Much.)

10 Mittel gegen Holzwurm? (Erkennen durch herausfallendes Mehl und die Fluglöcher.)

11 Eintropfen von Petroleum (aber nicht wo Ölfarbenbemalung).

Petroleum wegen Verschmutzens und Fleckigwerdens der Eingussstelle nicht zu empfehlen. (Schestag.)

12 Eintropfen von arseniksaurem Kalium

13 „ „ Sublimat.

14 Einspritzen von Benzin in sehr geringen Mengen mittels einer kleinen Spritze.

(Macht.)

15 Schwefelkohlenstoff? Rohbenzol? Formaldehyd?

Vielleicht längeres Verbleiben des Holzes in einem mit reiner Kohlensäure unter Druck gefülltem Raume. (Probst.)

(Bezüglich des Bohrkäfers s. unter Textilarbeiten.)

16 Ausfüllen der Bohrlöcher?

Einlassen des von Anobienlarven durchfressenen Holzes mit einer 20–30%igen Damarlacklösung (sic!) in Benzin; die glänzenden Flächen werden mit einem in Benzin getauchten weichen Lappen vorsichtig abgerieben. (v. Weinzierl.)

Bohrlöcher und Fluglöcher mit Kitt ausfüllen. (Wachtl.)

Petroleum dürfte nicht viel nützen. Wo es angeht, alkoholische Gerbsäurelösung? Oder mit Benzol verdünnte Kreosotöle? (Linke.)

Mit der patentierten Flüssigkeit des Capitäns Pizzoli? (Wächtler.)

Mit Wachs. (Macht.)

17 Gegen Moder: Petroleum. - Wenn weit vorgeschritten, Hilfe eines Fachmannes.

Petroleum verflüchtigt; modriges Holz soll aber auch gehärtet werden, weil es leicht auch die äußere Form verliert, besonders wenn es aus mehr oder weniger feuchten Räumen, in denen ja der Moder entsteht, in sehr trockene gebracht wird.

Es wäre zu untersuchen, ob kleine unbemalte Holzgegenstände durch mehrstündiges Sieden in übersättigtem Alaunwasser nicht ebenso in ihrer Form erhalten werden können, wie Holzgegenstände aus Torfmooren. Unbemalte Holzskulpturen, die noch feste Konsistenz, doch an der Oberfläche (z. B. im Freien) gelitten haben, lassen sich sehr gut durch Tränken mit Leinöl, dem etwas weniges Wachs beigesetzt ist, dauernd erhalten. (Much.)

18 Bemalte Holzgegenstände nicht durch Firniß schützen (da er nachdunkelt), sondern Damarharzlösung (sic!) oder besser farbloses Kollodium.

Damarharzlösung in Benzin! (v. Weinzierl.)

Statt farblosen Kollodiums: Zaponlack. (Linke.)

Auch durch vorsichtige Anwendung einer dünnen alkoholischen Lösung von Gummi sandarac. (Zersteuber!) (sic!), wenn die Bemalung matt ist und daher auch matt bleiben soll. (Macht.)

19 Wenn wasserlösliche Farben (woran erkenntlich?), nicht mit Wasser waschen, sondern mit Benzin (mit feinen Leintüchern oder weichen Bürsten).

Am besten nur mit dem Blasebalg reinigen. Bemalte Holzgegenstände sind überhaupt nicht zu waschen. (Schestag.)

20 Ablösen von Farbenüberzügen nur nach Einholen eines Fach-Gutachtens.
21 Schutz und Reinigung vergoldeten Holzes (nur Abwedeln?).
Abwedeln ist nicht angezeigt, da sich Blattgold leicht ablöst. Am besten noch mit dem Blasebalg leicht anblasen, doch müssen die abgelösten Stellen zuerst fixiert werden. Dies erfolgt so, dass man auf der Rückseite mit einem Pinsel leicht einen unschädlichen Klebstoff aufträgt und mit Watte das Goldplättchen niederdrückt. (Schestag.)
22 Wie werden feuchte Holzgegenstände versendet? (Maška.)
Mit feuchtem Moos umhüllt. (Much.)
23 Besondere Konservierungsmethoden für Holzsachen, die aus Tropengegenden kommen? (Heger.)

Lackarbeiten.
24 Schadet Feuchtigkeit, Wärme (dem Untergrunde) besonders?
25 Konservierung der Oberfläche?
26 Mittel gegen Abspringen des Lackes bei alten Stücken (Kamakuralack). (Heger.)

Knochen, Elfenbein.
27 Besonders vor raschem Temperaturwechsel und direkter Sonnen- (Heizungs-) Bestrahlung zu schützen, da die Teile leicht springen und sich trennen.
Einlassen (bis 10 Minuten unter fortwährender Bewegung) mit einer 10 %igen Dammarlacklösung in Benzin, hierauf Abreiben mit Benzin, kann nur nützen, besonders bei Knochen. (v. Weinzierl.)
Bezüglich des Bohrkäfers s. „Textilarbeiten".
Feuchte Gegenstände sind sehr langsam zu trocknen. (Maška.)
Besonders vor Feuchtigkeit zu schützen, da Bein sehr stark nachdunkelt. (Schestag.)
28 Von Zeit zu Zeit untersuchen, damit die Teile nicht abfallen und weiteren Schaden anrichten.
29 Achtung auf Bemalung (oder deren Spuren).
30 Wie also reinigen?
Durch Abblasen mit dem Blasebalge. (Schestag.)
Nicht bemalte Knochen sind mit einer weichen Bürste in lauwarmem Wasser zu reinigen. (Maška.)
Vgl. auch „Prähistorisches".
31 Wie sind Geweihe zu reinigen und zu konservieren? (Maška.)
Wie Knochen. (Much.)
32 Ist eine vorhandene Kruste zu entfernen? (Maška.)
Anwendung von verdünnter Salzsäure, wie bei Steinartefakten nicht zulässig; nach langem Liegen löst sich die Kruste von glatten Knochen zuweilen durch das Eintrocknen ab und kann dann mit einem stumpfen Messer oder kleinem Meißel entfernt werden. (Much.)
33 Wie ist das Abspringen des Emails bei Zähnen zu verhindern? (Maška.)
Das Abspringen wird durch zu starkes Eintrocknen der Beinmasse bewirkt. Zähne, die ich einige Tage in Glyzerin gelegt und dann nur äußerlich getrocknet habe, zeigen seit Jahren dieses Abspringen nicht mehr. (Much.)

34 Ist ein Überziehen mit Dammarharz- oder Schellacklösung zu empfehlen?

Nein, da der Glanz des Beines verloren geht. (Schestag.)
Sättigendes Einlassen, also 10 Minuten langes Liegenlassen in obiger Lösung unter mässiger, fortwährender Bewegung; bei großen Objekte langes (10–15 Minuten) dauerndes Übergießen von allen Seiten; in ersterem Falle überhaupt so lange behandeln, bis kein Luftbläsehen (sic!) mehr aufsteigt. (v. Weinzierl.)

35 Wie kann Eisenkies (Schwefelkies) aus vorgeschichtlichen Fundstätten dauernd erhalten werden? Wie kann die Farbenfrische und der Glanz von Erzen, z. B. Kupferkies, Roheisenstein u. s. w. erhalten, bezw. wiederhergestellt werden? (Much.)

Metalle.

36 NB. Münzen, Medaillen, Plaketten sollen überhaupt nicht geputzt werden. Warnung vor Salmiakgeist zum Putzen von Münzen etc.

Bronzemedaillen und Plaketten sind vor allem vor Fingergriffen zu bewahren, sollen entfettet und rein gehalten werden durch nicht zu häufiges sanftes Abreiben mit weichen Lederlappen. (C. List.)
Statt Salmiakgeist kann zuweilen eine Lösung von Ammoniumkarbonat angewendet werden; allerdings nicht ohne Vorprüfung. (Bauer.)
Bei Münzen hat sich zuweilen vorsichtiges schwaches Erhitzen unter möglichstem Ausschluß von Luftzutritt bewährt. (Bauer.)
Waschen mit Wasser? - Kann ....silber entfernt werden? Wie? - Sicherung antiker Bleitesserae und alter Bleiabstösse von Medaillen gegen Oxydierung. (Kenner.)
NB. Es muß noch aufmerksam gemacht werden, daß auf die Meister- und Beschaumarken große Rücksicht genommen werden soll, besonders daß durch die verschiedenen Reinigungsmethoden die Marken weder verrieben noch verschmutzt werden, daher Abdrücke in Wachs oder in einem anderen fetten Material absolut nicht gemacht werden dürfen. (C. List.)

Edelmetalle.

37 Sorgfalt beim Putzen, besonders, da häufig die Edelmetallschichten nur dünn sind.

A) Gold.
1. Reines Gold.
Konservierung gegen chemische Einflüsse.
Reines Gold widerstandsfähig gegen die atmosphärischen Einflüsse, die bei der üblichen Aufbewahrung solcher Kunstgegenstände zur Geltung kommen.
Schädlinge: Chlor- und Quecksilberdämpfe, Königswasser.
Konservierung gegen mechanische Einflüsse.
Reines Gold sehr weich, daher große Sorgfalt beim mechanischen Putzen. Vermeiden von scharfen Bürsten, Putzpulver. Die Reinigung ist mit weichen Pinseln vorzunehmen.
B) Legiertes Gold.
a) Silberlegierung.
Konservierung gegen chemische Einflüsse.
Mit dem zunehmenden Gehalt an Silber nähert sich das Verhalten silberlegierten Goldes gegen atmosphärische Einflüsse jenem reinen Silbers: Neigung zur Oxydation, Bildung von Schwefelsilber durch Schwefelwasserstoff (H_2S.). Erhöhte Empfindlichkeit gegen die meisten Säuren, Schweiß.

Konservierung gegen mechanische Einflüsse.
Härte bleibt ähnlich dem reinen Golde, daher dieselbe Vorsicht.
b) Kupferlegierung.
Konservierung gegen chemische Einflüsse.
Gleichfalls den atmosphärischen Einflüssen mit dem zunehmenden Masse des Kupfers mehr unterlegen.
Große Empfindlichkeit gegen Oxydation, Schwefelwasserstoff, Ammoniak, Säuren, Schweiß.
Konservierung gegen mechanische Einflüsse.
Härte steigt mit zunehmendem Kupfergehalt, aber trotzdem milde zu behandeln.
Allgemeine Konservierungsregel.
Vollständige Entfettung der Objekte durch Äther und dann Schutz gegen Einflüsse durch Überzug mit Acetylcellulose, Zaponlack.
Beschädigte Objekte nur nach Einholung des Gutachtens eines wissenschaftlichen Fachmanns restaurieren und konservieren lassen.
C) Silber.
1. Reines Silber.
Konservierung gegen chemische Einflüsse.
Reines Silber fast nie verwendet, wenn doch, unterliegt es denselben Einflüssen, wie seine Legierung.
Konservierung gegen mechanische Einflüsse.
Reines Silber sehr weich, daher dieselbe Vorsicht wie bei reinem Golde.
2. Kupferlegierung.
Konservierung gegen chemische Einflüsse.
Sehr zugänglich den in der Atmosphäre befindlichen chemischen Substanzen; empfindlich gegen Oxydation, Schwefelwasserstoff, Quecksilber, Ammoniak, Leuchtgas, die durch Tabakrauch entstandenen Gase und brenzligen Produkte, Essig, Säuren, Schweiß.
Konservierung gegen mechanische Einflüsse.
Mit dem zunehmenden Kupfergehalt steigt die Härte, doch immerhin die Reinigung nicht mit scharfen Putzmitteln zu besorgen.
Allgemeine Konservierungsregel.
Kunstobjekte aus Silber nicht in Räumen aufbewahren, wo geraucht wird, möglichst wenig mit Fett oder schweißigen Händen zu berühren, die Objekte mit Äther entfetten und dann mit einem Überzug von Zaponlack gegen die äußeren Einflüsse schützen.
Angelaufenes Silber ist durch Waschen in lauwarmem Wasser mit neutraler Seife und nicht zu scharfer Borstenbürste zu reinigen. (C. List.)
Bestes Putzmittel für Gold und überhaupt für Edelmetalle ist Lauge (auch gewöhnliche Holzaschenlauge), wodurch jeder Schmutz ohne Gefahr für den Gegenstand entfernt werden kann. (Macht.)
Geräte aus Edelmetall sind auch bei anscheinend unbedeutenden Reparaturen nie einem Spängler (noch weniger einem Hufschmied) zu übergeben, nur dem Fachmann. Durch ungeschickt angebrachte Zinnlötung ist schon vieles ruiniert worden. Weiche Bürsten, langhaarige Pinsel, keinen Blasebalg verwenden. (C. Haas.)

38 Schonung der Zeichen und Marken.

Siehe unter Metallen. (List.)

39 (Durch Bildung von Schwefelsilber) schwarzgewordenes Silber in lauwarmem Wasser mit Silberseife waschen; weiches (altes) Leintuch; sehr gut trocknen.

Weiches Leintuch oder Flanell. (C. Haas.)

40 Welche Vorsorge ist bei der Verbindung mit Schmelzen (Emails) zu treffen?

Wenn Emails oder Schmelze auch nur Spuren von Sprüngen zeigen, ist äußerste Vorsicht geboten. Bei eventueller Anwendung von Wasser ist sorgfältig zu trocknen; besser Wasser wo möglich vermeiden. (Bauer.)
Alles Emaillierte nicht stark drücken, noch weniger biegen. (Macht.)
Trocken halten, besonders vor Schlag, Stoß, Fall etc. schützen. (C. Haas.)

41 Empfiehlt es sich, die Schmelze (nach sorgfältigem Waschen in lauwarmem Wasser und gutem Trocknen) mit Olivenöl oder Mohnöl, letzteres mit Benzin verdünnt, zu bestreichen?

Nein. Malereien auf Emailgrund (farbige auf weißem Grund) sollen wie Glasmalereien vor sauren Dämpfen (Salzsäure) geschützt werden. (Macht.)
Zu warnen wäre vor Putzpasten, welche sich durch Geruch nach bitteren Mandeln als blausäurehaltig verraten. (C. Haas.)

Eisen.

42 Zum Schutz von Eisensachen bestehen schon bewährte Vorschriften (Straberger-Linz, Rathgen-Berlin), auf welche ich verweise. Einfaches Überziehen [mit den später genannten Mitteln] genügt nicht; wenn der Rost sich schon tief eingefressen hat, muß eine von den oben Genannten vorgeschlagene Konservierungsmethode angewendet werden. (Much.)

43 Trockene Luft.

44 Nicht zu großer Temperaturwechsel.

45 Konservierung, Reinigung?

Sehr hart, daher bei glatter Fläche auch scharfe Putzmittel verwendbar, z. B. Schmirgel. (C. List.)

46 Gegen Rost. Überziehen mit Paraffinöl, Vaselin oder Paraffin-Benzin-Lösung. Im Freien Überziehen mit Eisenlack.

Zwei Gattungen Rost, der schwarze (aerugo nobilis, Eisenoxyduloxyd) und der rotbraune (Eisenoxyd); ersterer ist zu belassen, letzterer durch Baden in Petroleum zu entfernen. Fundobjekte aus Eisen, in stark korrodiertem Zustand durch Überzug mit Wasserglas zu festigen.
Rostflecke bei teilweise vergoldetem oder versilbertem Eisen sind durch Bürsten mit Petroleum Behandlung mit Rostgummi zu entfernen (sic!). Reliefiertes Eisen wegen Schonung der Konturen nur mit in Petroleum getauchten Borstenbürsten zu behandeln.
Schutz gegen Verrostung durch einen sehr schwachen Überzug von gelbem Vaselin oder, nach vorhergegangener gänzlicher Entfettung mittels Äthers, durch Überzug mit Zaponlack oder Acetylcellulose.
Im Freien befindliche Kunstobjekte aus Eisen durch einen Überzug mit Eisenlack, jedoch nach vorhergegangener Entfernung jeden Rostes, zu schützen. (C. List.)
Kann auch durch Benzin verdünntem (sic!) Dammarlack angewendet werden, hauptsächlich bei liegenden Objekten, da die Unterlage nicht leidet. (v. Weinzierl.)

47 Soll Rost entfernt werden?

Ja, wenn die Stärke des Eisengegenstandes es zulässt und die Oberfläche keine Ornamentierung aufweist. (Maška.)
Jedenfalls, da er sonst weiterfrißt. (C. Haas.)

48 Oberflächliche Rostflecke durch (wasserfreies) Petroleum, Öl, Bimsstein, Schmirgel (?). Bei dickeren Rostschichten Wiederholen des Verfahrens.

Schmiergel (sic!) nie! Erzeugt unendlich viele Kratzer. Einlassen mit Petroleum und gutes Bürsten, bezw. bei glatten Flächen Abreiben mit Woll-Lappen. (v. Weinzierl.)
Schmiergel (sic!), Bimsstein lieber gänzlich vermeiden. (Macht.)

49 Besonderes Verfahren für stark verrostete (prähistorische) Gegenstände. (Heger.)
Straberger-Linz und Rathgen-Berlin. (Much.)

50 Empfiehlt sich für den Laien die Behandlung mit Schwefelnatrium (siehe Rathgen S. 102.)?

Bronze, Kupfer, Messing.

51 Besonders Kupfer sehr empfindlich gegen Feuchtigkeit, Oxydation, Schwefelwasserstoff, Ammoniak, animalisches Fett, Säuren, Essig. (C. List.)

52 Kennzeichen der echten Patina.
NB. Patina unterscheidet sich von frisch angesetztem und daher zu entfernendem Grünspan durch die harte, glatte Oberfläche und das feste Haften an dem Metallkern, während der Grünspan in der Regel schaumig, brüchig, pulverig, zumeist die Vertiefungen überwuchernd ist. Die echte Patina wird unterschieden in eine schwärzlich-braune (Oxyde, Sulphide etc. des Kupfers) und in grüne (Karbonate, Acetate etc.). (C. List.)
Indeß hat auch die Patina alter und im Feuer gelegener oder in lehmigem Boden deponierter Bronzesachen eine raue, grünspanartige Oberfläche, die nicht entfernt werden darf. (Much.)

53 Echte Patina nie entfernen.

54 Putzen?
Kupfer hat sehr geringe Härte, daher Vorsicht beim Putzen. Auch bei Bronze und Messing keine körnigen Putzmittel verwenden. (C. List.)

55 Schmutz mit Petroleum (ohne Bürsten) entfernen.
Sehr weiche Bürste kann nicht schaden. (v. Weinzierl.)

56 Wie ist Grünspan zu erkennen? (Hellgrün, kalkig.) Wie zu entfernen? (Petroleum oder Baumöl.)
Grünspan ist durch Bürsten, eventuell auch durch Behandlung mit Schabeisen und Sticheln von fachkundiger Hand zu entfernen, Feuchtigkeit fernzuhalten. (C. List.)

57 Sind Auswachsungen des Metalles zu entfernen?
Bei Eisen entschieden, da es meist Blasen sind. (v. Weinzierl.)
Ja. Auf Spuren von anhaftendem Holz oder Gewebe ist zu achten. (Maška.)
Wenn ohne Schädigung der Form, ja; doch nur von geübter Hand. Auswachsungen treten in der Regel nur bei Eisen, selten bei Bronze ein; sie werden vorsichtig bei der Konservierung überhaupt entfernt. (Much.)
Ja. (C. Haas.)

Blei, Zinn.

58 Wegen der Weichheit der Metalle besondere Vorsicht beim Putzen.
A) Zinn. (Selten rein, gewöhnlich mit Bleizusatz.)
Konservierung gegen chemische Einflüsse.
Ziemlich widerstandsfähig, oxydiert nicht leicht. Vermeiden von heißen alkalischen Lösungen, z. B. Waschen mit Laugen.
Konservierung gegen mechanische Einflüsse.
Vermeiden von scharfen Putzmitteln.

Allgemeine Konservierungsregel.
Reliefierte Zinngegenstände sind mit weichen Pinseln abzupinseln.
B) Blei
Konservierung gegen chemische Einflüsse.
Leicht zur Oxydation geneigt, schädlicher Einfluß von Feuchtigkeit, Schwefelwasserstoff.
Konservierung gegen mechanische Einflüsse.
Sehr geringer Härtegrad, daher äußerste Vorsicht bei der mechanischen Reinigung, nur mit weichen Pinseln zu reinigen. (C. List.)
Lieber selten putzen und die Schlemmkreide (sic!) vorher prüfen ob sie nicht, wenn auch sehr feine Sandbestandteile enthält, grob gemahlen ist; im allgemeinen sind alle Arten von Putzpulver bedenklich, da sie immer etwas von der Metalloberfläche mitnehmen. (Much.)
59 Zinn lieber nicht blank putzen; höchstens glattes Zinn mit Schlemmkreide (sic!) und Seegras. Nicht Soda verwenden.
60 Zinn mit Relief-Formen nur abwedeln.
61 Wie ist es zu konservieren? (Maška.)

Ton und Porzellan.
62 Besonders das Zerbrechen verhüten. (Nur an sicheren Orten, in feststehenden Kästen u. a. aufheben. Mit Wachs festigen? Nicht zu häufig in die Hand nehmen. Vorsichtig anfassen, alte Stücke nie an den Henkel, Knöpfen …, sondern an den massivsten Teilen.) Besonders auf ergänzte Teile zu achten.
Das Wichtigste: Schutz vor Bruch, beste Aufstellung. In Schränken mit Fächern, die mit Tuch oder ähnlichen Stoffen überzogen sind. Unzweckmäßig sind Fächer aus Glasplatten, 1. wegen der Härte des Glases, 2. wegen dessen Gebrechlichkeit, 3. weil die Objekte auf Glasplatten infolge der Bodenerschütterung allmählich ihren Standpunkt verändern. Unzweckmäßig ist das Befestigen mit Wachs oder anderen Klebemitteln, da infolge dessen das Objekt beim Aufheben gebrochen werden kann und die Bindekraft speziell des Wachses mit der Zeit aufhört. Hinsichlich des Anfassens gilt als allgemeine Regel, dass keramische Objekte weder an den Rändern noch an Henkeln und dergl. angefasst werden dürfen, sondern stets mit beiden Händen unterfangen werden müssen, dass selbst im Falle unbekannter Sprünge und Risse einer daraus sich ergebenden Beschädigung vorgebeugt wird.
Im Interesse größerer Sicherheit liegt es, die Objekte nicht zu zart, sondern ziemlich kräftig anzupacken. Dies gilt namentlich hinsichtlich der Figuren und Gruppen, die stets so anzufassen sind, daß eine Hand die Basis unterfängt, auf der sie stehen, während die andere einen Angriffspunkt ausfindig zu machen sucht, die (sic!) ein festes Anpacken gestattet, so daß also die Finger unter keinen Umständen mit den zart gebildeten Extremitäten, mit Blättern, Stäbchen u. s. w. in Berührung kommen. (Folnesics.)
Nicht mit Wachs befestigen. (Macht.)
Statt Tuch (zum Ausschlagen der Kasten) Baumwollflanell (der Motten wegen). (Much.)
63 Nicht selbst ergänzen.
64 Kitten von Ton- und Porzellangegenständen. (Linke, Maška, Heger.)
Die gewöhnlichen Sorten des Kittes sind wegen undichter Fugen nicht zu verwenden; gibt es außer dem Leim noch brauchbare Bindemittel? (Much.)
65 Wenn notwendig, wie ist die Ergänzung vorzunehmen? (Maška.)

66 Womit soll man die Löcher ausfüllen, ergänzen? (Heger.)

67 Konservierung der Oberfläche? (Heger.)

Hinsichtlich der Ergänzungen wird die rein wissenschaftliche Behandlung im Kunstgewerbe späterer Jahrhunderte ebenso wie bei den in das Gebiet der klassischen Archäologie fallenden Kunstwerken jede Zutat prinzipiell als schwere Schädigung des Objektes betrachten müssen. Inwieweit in der keramischen Kleinplastik dennoch von diesem Grundsatze abgewichen werden kann, wird sich nach dem Grade der absoluten Sicherheit hinsichtlich der Form und der Farbe des zu ergänzenden Teiles richten. (Folnesics.)

68 Feuchtigkeit ist unglasierten Tonwaren oder Tonwaren mit sehr zersprungener Glasur gefährlich.

Hauptsächlich, wenn nachher Frostwetter darauf einwirkt. (Macht.)

69 Glasuren werden durch jähen Temperaturwechsel gefährdet.

70 Werden Glasuren (und Ton) durch Flüssigkeiten und Gase in der Luft angegriffen?

Schwefelverbindungen sind für Bleiglasuren bedenklich. Wie alles andere, werden auch Glasuren durch Wasser und Wasserdampf angegriffen, aber wohl kaum in absehbarer Zeit. (Macht.)

Alle Ton-Glaswaren werden durch Gase, besonders aber Flüssigkeiten angegriffen; sie erhalten, besonders durch Rauchgase (Petroleumlampen-, Gasflammenrauch) eine schillernde und dann stumpfe Färbung, werden blind, besonders wenn sie feucht aufgestellt werden. (Böck.)

71 Schadet das Licht?

72 Wie sind unglasierte Tonwaren zu reinigen?

Mit lauwarmen Wasser, wenn keine Farbenspuren wahrnehmbar sind. (Maška.)

Blasebalg, dann weicher Borstenpinsel; alles andere dem Fachmann überlassen. (Macht.)

73 Wie glasierte? (Siehe „Glas".)

Müssen glasierte Tonwaren gereinigt werden, so ist hiezu laues Wasser zu nehmen; dabei muß bei vergoldeten Stellen besondere Vorsicht angewendet werden. (Folnesics.)

74 Besondere Sorgfalt bei Vergoldung des Porzellanes und Lüster.

Versilberte keramische Objekte haben in der Regel ihre frische Silberfarbe verloren; um sie wieder zu gewinnen, empfiehlt sich ein leichtes Abwaschen mit sehr verdünnter Cyankalilösung, wobei es notwendig ist, an dem Objekte vorher eine kleine Probe vorzunehmen, um zu konstatieren, wie weit der Oxydierungsprozeß des Silbers fortgeschritten ist. Hat derselbe die Silberauflage völlig durchdrungen, dann muß von der Reinigung ganz abgesehen werden, da dieselbe einer Zerstörung nahe käme. Ist aber jener Prozess nur an der Oberfläche erfolgt, was sich daran erkennen läßt, daß eine mit Cyankali probeweise gereinigte kleine Stelle das gereinigte Silber glatt erscheinen läßt, dann kann das ganze Objekt ohne Schaden gereinigt werden, muß aber, um eine neuerliche Oxydierung zu verhindern, mit Zaponlack übergangen werden. (Folnesics.)

75 Wie sind bemalte prähistorische, besonders neolitische Tongefäße, bezw. Tongefäßscherben zu reinigen, da sehr oft schon beim bloßen Waschen auch die Farbe mitgeht, besonders wenn Erde angesintert oder eine Kruste von Kalksinte (sic!) darauf liegt? Wie die gereinigten Stücke konservieren? (Much.)

76 Wie erfolgt die Versendung am zweckmäßigsten?

Vorerst in gutes, weiches Packpapier fest einwickeln und zwischen feinere Holzwolle packen. Sehr gebrechliche Objekte einzeln in Kistchen packen und diese erst in Kisten, dazwischen Holzwolle. (v. Weinzierl.)

Die Versendung leicht zerbrechlicher keramischer Objekte erfolgt am sichersten in festen Holzkisten. Hiebei ist jedes einzelne Objekt in solcher Weise zu emballieren, dass selbst ein Sturz des einzelnen Objektes aus

einer Höhe von mehreren Metern keinen Schaden herbeizuführen vermag. Eine solche Emballage wird in der Weise hergestellt, daß das Objekt zunächst mit langen Bauschen aus weichem Seidenpapier derart ziemlich fest umwickelt wird, daß alle Unebenheiten bedeutend gemildert erscheinen. Ist dies geschehen, dann wird das Objekt derart in Holzwolle gebettet, dass dessen Gewicht nach keiner Seite hin die Elastizität der Umhüllung mit Holzwolle aufhebt. Hat die Probe ergeben, daß von der Peripherie der Umhüllung bis zum Kern der ersten Emballage eine ungefähr handbreite, bei größeren Objekten entsprechend dickere Schichte von Holzwolle nach allen Seiten hin vorhanden ist, dann wird die Holzwolle mit Packpapier umhüllt und diese festgebunden. Ein derartiges Paket hat dann das drei- bis fünffache Volumen des verpackten Gegenstandes. Es wird sodann allein oder gemeinsam mit anderen solchen Paketen in die Kiste gelegt und die Zwischenräume zwischen den Paketen und den Wänden der Kiste werden auf etwa 10 cm Dicke mit Holzwolle ausgefüllt. (Folnesics.)
Verpacken in Seidenpapier; hierauf Umwickeln mit Wattetafeln. Bei massiveren Gegenständen kann auch Wollin oder feines langes Heu verwendet werden. Sodann den sorgfältig umwickelten, besonders bei vorstehenden Spitzen gut abgerundet gewickelten Gegenständen (sic!) in Packpapier einhüllen und verschnüren. Dann erst in eine entsprechend starke Kiste geben. (Böck.)

77 Wie sind mürbe Tongefäße oder Scherben zu behandeln? (Maška.)

Edelsteine, Bergkristall, Emails, Niellen u. a.

78 Welche besonderen Gefahren? Verblassen gewisse Arten im Licht? Sind gewisse Arten (Opale?) weniger widerstandsfähig.

A) Email.
Große Gebrechlichkeit; wegen der verschiedenen Ausdehnungskoeffizienten des Emails und des tragenden Metalls Vermeiden von extremen Temperaturen. Reinigen durch Waschen mit lauem Wasser.
Die Schmelze sind nicht einzufetten, da die fette Oberfläche den Staub und Schmutz ansammelt.
Zur Belebung der blinden Oberfläche würde sich ein farbloser Lacküberzug am besten eignen. (Welcher ist die Frage.)
B) Niellen.
Konservierung wie bei Silber.
Da derlei ornamentierte Objekte glatte Oberflächen aufweisen, kann die Reinigung mit Rehleder geschehen (C. List.)

79 Wie verhindert man Springen und Weiterspringen von Bergkrystall? Reinigen? Womit? Achtung auf die Fassung.

Glas.

80 Glas ist in ebenerdigen feuchten Räumen gefährdet, besonders wenn Düngerhaufen, Pferde und andere Ställe, Aborte in der Nähe sind, die Ammoniakgase entwickeln. (Much.)

81 Schutz vor Zerbrechen wie beim Porzellan.

82 Direktes und zu starkes Licht schädigt das Glas. (Das Glas nimmt rauchige Farbe an.)

Hauptsächlich farbloses Glas ist vor direktem Sonnenlicht zu schützen. Wird sonst Manganviolett, im Falle es Mangan enthält. (Macht.)

83 Feuchtigkeit wirkt auf viele [manche (Linke)] Glassorten sehr schädlich, daher zur Sicherheit immer trocken stellen. Trocknen der Kästen mit Chlorcalcium?
v. Weinzierl gegen Trocknen mit Chlorcalcium.
84 Kohlensäure wirkt im Vereine mit Feuchtigkeit auf manche alkalireiche, unrationell zusammengesetzte Gläser zersetzend ein. (Linke.) Man schließe also Gläser möglichst trocken und luftdicht ab. Dünnwandige und geschliffene Gläser werden leichter angegriffen. Man lasse die Gläser nicht offen stehen, Deckel setze man immer auf.
Das durch Alter hervorgerufene Irisieren antiker Gläser nicht entfernen.
Wie ist das Abblättern der irisierenden Oberfläche zu verhüten?
Wie kann das Auswachsen der Patina bei antiken Glasperlen (Nachahmungen von Kameen und Gemmen) aufgehalten werden? (Kenner.)
85 Es empfielt sich ein Überziehen der Gläser mit Zaponlack. Doch vorher sorgfältig reinigen und sehr gut trocknen.
86 Schmutz (Staub, Ruß) beschleunigt den Verfall des Glases außerordentlich.
87 Waschen mit lauwarmem Wasser und allenfalls guter Kernseife, aber nicht mit alkalischen Laugen und nicht mit (schlechten) alkalischen Seifen. Sehr gut abtrocknen; nie naß stehen lassen, da sonst Blindwerden. Nie Sand oder Schmiergel (sic!) anwenden. Bei vernachlässigten Gläsern die Anwendung verdünnter Salzsäure, aber nur durch Fachleute. Auch bei Glasgemälden?
Nach Macht soll es heißen: „Waschen mit lauwarmem Wasser und sodann Abwischen mit einem mit absolutem Alkohol befeuchteten ganz reinen Läppchen alter Leinwand. Sehr gut abtrocknen....“ Bei Glasgemälden nicht Salzsäure. (Macht.)
88 Wie ist antikes, irisierendes Glas zu behandeln, dessen, die Irisierung hervorrufende aus dünnen aufeinander gelagerten Blättchen bestehende Oberfläche schon beim Anblasen wegfliegt oder an den Fingern kleben bleibt? Wie zu reinigen? Wie zu konservieren? (Much.)
89 Eingetrocknetes Harz oder Öl durch Spiritus entfernen (Spiritus soll etwa 10 Minuten einwirken).
Auch Entfernen durch Benzin. (v. Weinzierl.)
90 Wie schützt man Glasgemälde gegen Witterungseinflüsse von außen (zweite Glasschichte)?
Trocken zwischen zwei Gläser legen und die Ränder gut verkleben. (v. Weinzierl.)
Karger spricht sich für zweite Glasschichte aus.
Glasgemälde gegen Witterungseinflüsse von außen durch eine zweite Glasschichte schützen zu wollen, ist in den meisten Fällen unzweckmäßig, da die Bildung von Schweißwasser zwischen den beiden Schichten unvermeidlich ist und hiedurch mehr geschadet wird als durch den unmittelbaren Zutritt der Luft.
Zur Erhaltung von Glasmalereien und Kunstverglasungen ist die Sicherung im Rahmen, Stein- oder Mauerwerk die Grundbedingung. Jede Lockerung der Windeisen führt zu Brüchen der Verbleiung und in ganz kurzer Zeit erfolgt die Zerstörung.
Als geschlossenes Ganzes wird bei guter horizontaler und vertikaler Windeisenversteifung jede Kunstverglasung den Witterungseinflüssen von außen widerstehen. (Gold.)

91 Wie sind verwitterte und erblindete Glasgemälde zu behandeln?
Die außen gebildete, erblindete Schichte mit einer Mischung von Wasser und Flußsäure wegätzen (natürlich nur durch einen Fachmann möglich) und neu verbleien lassen, weil die alte Verbleiung nach diesem Vorgange nicht mehr haltbar ist. (Karger.)
Verwitterte und erblindete Glasgemälde sind mit reinem Wasser und allenfalls mit sodafreier Fettseife und Bürste zu reinigen und darnach mit Leinöl leicht einzuölen, was allerdings die Erblindung nicht hebt, vorschreitenden (sic!) Verwitterung aber entgegentritt. (Gold.)
Chlorverbindungen (Salzsäure in Dampfform etc.) sind insbesondere auch dem sogenannten Schwarzloth der Glasgemälde sehr schädlich. (Macht.)

Stein.
Kalkstein, Marmor…
92 (Kennzeichen: Zusammensetzung kohlensaurer Kalke, gewöhnlich weiß, grob- bis feinkörnig krystallinisch. Braust mit Salzsäure befeuchtet. (Berwerth.)
93 In unserem Klima nicht wetterbeständig. Im Freien also im Winter zu schützen.
Nicht wetterbeständig! Ist im Winter unter freiem Himmel zu schützen. (Berwerth.)
94 Schadet große Hitze? Jedenfalls schadet rascher Temperaturwechsel.
Große Hitze und rascher Temperaturwechsel schadet. (Berwerth.)
95 Schaden Gase der Luft (Stoffe im Schnee)?
Jede Säure in flüssiger oder Gasform. Achtung auf Betriebsanlagen, die sich in der Nähe befinden. (Macht.)
Luftgase in großen Städten sehr schädlich. (Berwerth.)
96 Empfiehlt sich eine Imprägnierung?
Mit Wasserglas? Welche Erfahrungen hat man darüber? (Wächtler.)
Jedenfalls wäre es nützlich, sogenannte Wassersäcke durch eine Wachsschichte zu schützen. (Macht.)
97 Sind Moose u.ä. zu entfernen?
Ja, wenigstens vorsichtshalber, da sich unter den Moosen ebenso kalkverzehrende Arten befinden können wie unter den Wasserpflanzen, z. B. Enacte calcivora. (Much.)
Vorsicht mit ein wenig Lauge. (Macht.)
Moose, Flechten etc. und Staub sind zeitweilig zu entfernen. (Berwerth.)
98 Zieht Sonnenlicht die Farbe aus Kalksteinen aus?
Bei manchen Arten amorphen Marmors. z. B. Untersberger Marmor, ja. (Much.)
Wohl nur organische. (Macht.)
Manche farbige Kalksteine werden in der Sonne stark gebleicht. (Berwerth.)
99 Wie kann eine Reinigung erfolgen? Rücksicht auf Vergoldung, Bemalung.
Wohl am besten bei schönem Sonnenwetter mit schwacher Lauge, ohne scheuernde Mittel; nachträglich trocknen mit weichen, alten, reinen Leinen, mit ein wenig Schlemmkreide (sic!) etc. (Macht.)
Waschen mit Seifenwasser. (Berwerth.)
100 Wie sind ausgebesserte und angesetzte Teile zu behandeln? Wie auszubessern?
101 Konservierung nach Prof. Dr. Linke's Weise?
(Wächtler.)

Sandstein (Granit…).

102 Sandstein-Quarzkörner mit verschiedenen Bindemitteln. Granit-Quarz, Feldspathe, Glimmer und Hornblende. (Berwerth.)

103 Verwitterter Sandstein im Freien mit Keßler'schen Fluaten zu tränken. Sonst im Freien zu schützen?

Ist zu tränken. Bei vorhandenem Kalkbindemittel unbedingt im Freien zu schützen! (Berwerth.)

104 Reinigung durch Abwaschen mit warmem Wasser.

Mit warmem Seifenwasser. (Berwerth.)

105 Erhaltung von Vergoldung?

106 Sind alte Kalkschichten, Übertünchungen (Kenner) (mit verdünnter Salzsäure) abzulösen?

Bei dünnem Kalküberzug kann auch Kohlensäure in Form von Natriumbicarbonat gute Dienste leisten. (Bauer.)

Ja, wenn die Unterlage nicht angegriffen wird, wie bei allen Granitarten, Quarz, selbst auf gebranntem Ton, Ziegeln, Terrakotten, gewöhnlichen prähistorischen Gefäßen, sofern nicht Kalksand dem Ton beigemengt ist, doch ist Vorsicht und insbesondere fleißiges Nachspülen in reinem Waser geboten. (Much.)

Besser nicht – oder nur mit großer Vorsicht. (Berwerth.)

107 Desgleichen Ölfarbenanstriche (Alkohol mit Natronlauge)?

Bei alten Ölanstrichen ist eine Mischung von gleichen Teilen Alkohol und Chloroform als Lösungsmittel sehr zu empfehlen. (Bauer.)

Kann mit genanntem Mittel entfernt werden. (Berwerth.)

108 Wie sind Moose u. a. auf der Oberfläche zu behandeln?

Abtrocknen lassen, dann ausbürsten; eine die Poren ausfüllende Imprägnierung dürfte weiteren Mooswuchs aufhalten. (Much.)

Moose etc. sind zu entfernen. (Berwerth.)

109 Ausgebesserte, angesetzte Teile? Wie auszubessern?

Stuck.

110 Trockenhalten. Empfiehlt sich Tränkung mit Firniß-Benzin?

111 Vorgehen bei sich lösenden Schichten, Sprüngen?

112 Ausgebesserte, angesetzte Teile? Wie auszubessern?

113 Erhaltung von Farben und Vergoldung?

Textilarbeiten (und Pelzwerk).

114 Trockene, kühle Luft. Je trockener desto besser? Nordräume?

Nordräume mit gleichmäßiger Belichtung und Besonnung, herbeigeführt durch die gleichartige Beleuchtung während der Tagesstunden und einem vorteilhaften Ausgleich der Temperatur bei unvermeidlichem Wechsel, eignen sich am besten zur Unterbringung von Geweben.

Solche Lokale sind meist kühl und bei entsprechender baulicher Ausführung sehr trocken. Die Säle sollen gut ventilierbar und leicht heizbar sein.

Eine übermäßige Heizung ist im Hinblicke auf die dadurch erhöhte Staubentwicklung und Zeugungs-

fähigkeit des Ungeziefers zu vermeiden. Die Heizung verdient große Aufmerksamkeit. Eine Luftheizung vermindert die Feuersgefahr und macht die Luft trocken (was bekanntlich bei Anwesenheit von Menschen als Mangel empfunden wird) und bietet mithin einige Vorteile, andererseits gibt sie bei schlechten Anlagen, und deren gibt es gar viele, insbesondere bei mangelhafter Reinigung der Heizschläuche und entsprechender Umgebung, Anlaß zu großer Staubansammlung. Die Staubmassen werden in die Lokale gebracht, fallen dort zu Boden und dringen durch Ritze in die Kästen ein. Der Staub legt sich in die Form des Gewebes ein und füllt bald die Zwischenräume der Fäden aus, so daß die Bindung unkenntlich wird. Bei entsprechender chemischer Zusammensetzung des Staubes ist derselbe sehr hygroskopisch und durch Anziehung von Feuchtigkeit verklebt sich der Staub immer mehr und bildet schließlich schwer entfernbare Krusten. Da sich in solchen verstaubten verkrusteten Geweben erfahrungsgemäß Ungeziefer leichter ansammelt und rascher verbereitet, muß man alles vermeiden, was zur Staubentwicklung und Staubverbreitung beiträgt. Man wird vor allem trachten müssen, die Kästen so dicht als möglich abzuschließen, umsomehr, als ein luftdichter Verschluß auch sonst für die Konservierung des Inhalts günstig ist.
Andere Heizanlagen (wie Öfen) sind wegen der Feuersgefahr und Rußbildung zu vermeiden. Gasöfen und die elektrische Heizung sind vorteilhaft. Dampfheizungen sind schwer verwendbar, weil sie neben manchen Vorteilen immerhin schwer in die Wagschale fallende Nachteile bieten. (Utz.)

115 Keine direkte Belichtung [auch nicht elektrisches Licht (Bach)], auch nicht der Rückseiten der Stoffe. Allgemeine Verdunkelung der Räume (fördert aber Mottenfraß?). Vorhänge (dürfen aber die Gegenstände nicht streifen). Von Zeit zu Zeit lüften und belichten?
Häufig lüften! (Bach.)
Die direkte Belichtung durch Seitenlicht soll man vermeiden, das Oberlicht besonders durch sattelartige Oberlichtlaternen mit Anstrich ist gut, aber letztere sind oft aus ästhetischen Gründen nicht verwendbar. Eine Verdunkelung der Räume hat wohl wenig Zweck, jedenfalls ist eine Regulierung der Lichtzuführung durch Vorhänge und farbige Gläser empfehlenswerter. Nach meinem Dafürhalten werden Vorhänge aus rohen Geweben mit einer gelblich-braunen Farbe die besten Dienste leisten.
Man kann durch aufmerksames Regulieren ganz gut ohne besondere Mittel erreichen, daß das Eindringen des direkten Lichtes keinerlei zerstörende Wirkung auf Farbe und Fasern herbeiführen kann. (Utz.)

116 Kein starker Temperaturwechsel, kein Luftzug (Luftzug aber gegen Motten).
Luftzug nur morschen Objekten gefährlich. (Bach.)

117 Locker legen, nicht pressen, besonders Plüsche, Sammte ... Zur Vermeidung von Brüchen größere Stoffe rollen (Sammte immer mit der Florseite nach außen). (Nicht zu schwere Rollen und äußere Schutzrollen zur Druckableitung und bei der Versendung).

118 Wie sind feuchte Gewebe zu konservieren? (Maška.)

119 Bei Woll- und Halbwollstoffen vermeide man besonders Fettflecke, da sie Motten anziehen. Wie entfernen (auch Wachs, Stearin)?
Fettflecke sind in verschiedener Weise, je nach Art des Gewebes zu entfernen. Aus Wollenstoffen (sic!) mittels Benzin, Aphanizon, Terpentin, Spiritus, Salmiak. Seidenstoffe sind im Ganzen in Benzin zu tauchen, da sonst Ränder entstehen. Fettflecke in zarten, morschen Geweben sind, mit fingerdicker Lage von pulverisiertem Meerschaum bedeckt, 24 Stunden ruhen zu lassen. Stearinflecke auf glatten Wollstoffen sind mit sehr kaltem Wasser zu besprengen und abzureiben; andere Stoffe werden mit der befleckten Seite auf Löschpapier gelegt und auf der Kehrseite heißgebügelt. Wachstropfen auf Samt verschwinden, wenn man den Stoff in steter Hin- und Herbewegung mit der Kehrseite über heißes Eisen zieht und gleichzeitig das sich erwei-

chende Wachs mit scharfer Bürste „gegen den Strich" abreibt; der Samt ist sodann unter fortdauerndem Bürsten Wasserdämpfen auszusetzen. (Bach.)

120 Welches sind die verschiedenen Schädlinge der Stoffe?

Gefährlicher als die Motten ist ein Bohrkäfer. (Niptus hololeucus felderm.)
Dieser omnivore Käfer zerstört Leder der Bucheinbände und anderes Leder, Knochen, Pelzwerk, Möbel, Wollgarn und Wollstoffe, Kleider, Bilder (durch Leim und Kleister angezogen) und wurde auch im alten Brote, in Schnupftabak, Tee und Zigarren fressend gefunden. Von den bisher bekannt gewordenen Schäden des Käfers sind folgende zwei besonders merkwürdig. In einem Falle hat nämlich der Käfer den Spiegelbelag zerstört und in einem anderen Falle fand er sich zahlreich in einem Schmuckschranke vor, wo er dem Silber sehr nachteilig wurde.
Vorbeugung: Aufbewahren der Gegenstände in gut schließenden Schränken und fleißiges Nachsehen.
Bekämpfung: Desinfektion befallener Gegenstände in Schwefelkohlenstoffkasten. (Wachtl.)

121 Mittel gegen Mottenfraß. Flugzeit der Motten?

Von Motten sind:
1. die Tapetenmotte (Trichophaga tapetzella L.)
2. die Kleider- oder Haarmotte (Tinea pellionella L.)
3. die Federmotte (Tineola Biselliella [sic!] Hummel) dem Pelzwerk, den Haaren, Wollstoffen und Federn schädlich. Ihre Flugzeit reicht vom Frühling bis Herbst. (Wachtl.)

122 Besonders gefährlich die Nähe von Roßhaaren. Natürlich alle verdächtigen Stücke aus der Umgebung entfernen; empfiehlt sich das Einkleben von Wollstoffen in Papiersäcke?

Aufbewahren von Wollstoffen in zugeklebten Papiersäcken und Ausdörren angefressener Stücke ist nicht angezeigt; besser ist Aufbewahren in festverbundenen Leinensäcken und Desinfektion von befallenen Stücken in Schwefelkohlenstoffkasten. (Wachtl.)
Die zu schützenden Gegenstände sind nach sorgfältiger Reinigung in mehrere Lagen reiner Leinwand einzuhüllen. (Bach.)

123 Hauptmittel. Nachsehen. – Ausdörren angefressene (sic!) Stücke in Backöfen (eigenen Öfen bei Eisenbahnen); schadet das Ausdörren (besonders wenn mit Leder in Verbindung)?

Ausdörren ist bedenklich. (Bach.)

124 Empfiehlt sich die Anwendung des sogenannten Schabengeistes (zur unmittelbaren Tötung)? Naphtalin u. s. w. wohl wertlos?

Stücke rotes Juchtenleder besser als Kampfer. (v. Weinzierl.)
Schabengeist, Naphtalin zu vermeiden.
Kampfer in manchen Fällen auch.
Halbgestoßener weißer Pfeffer zu empfehlen.
Frischgepflückter Waldmeister in Leinensäckchen ist ein verzügliches (sic!) und ausnahmsweise auch angenehmes Schutzmittel in geschlossenen Schränken. (Bach.)
Wenn ein Gewebe durch Motten angefressen ist, soll man die verletzte Stelle und deren Umgebung baldigst entfernen. Wird der Schaden rechtzeitig wahrgenommen, kann man die beschädigte Stelle und die anstoßenden Teile ausschneiden; wenn jedoch der Verdacht besteht, daß sich Eier eingenistet haben, empfiehlt sich ein Ausdörren, wobei allerdings gesagt werden muß, daß ein solches nicht immer zulässig erscheint und

auch das Resultat oftmals dadurch in Frage gestellt wird, daß erfahrungsgemäß die durch die leichte Verbrennbarkeit morscher Gewebe eingeschränkte Temperaturserhöhung, wohl den Motten das Leben nimmt, aber den Eiern ihre Lebenskraft beläßt. (Utz.)
Schabengeist nach den angestellten Proben ohne Zweifel wertlos. Bei allen spirituösen Mitteln gegen Motten etc. scheint nur der Alkohol zu wirken, der sowohl flüssig als in Dampfform von Lepidopteren, Insekten etc. nicht vertragen wird. (Macht.)

125 Spröde oder bereits morsche (verschliessene [sic!]) Gewebe sind auf Leinen oder Baumwolle (wenn sehr verletzt, auf Pappendeckel [lieber auf Karton (Macht)] aufzuheften. Sehr morsche Stücke zwischen zwei Glastafeln. Empfiehlt sich das Imprägnieren sehr trockener Gewebe (mit Damarharz [sic!], Mohnöl, Kautschuklösung)?

Damarlacklösung (10–20 %ig) in Benzin. (v. Weinzierl.)
Imprägnierung von Fachleuten vorzunehmen. Damarharzlösung bisweilen zweckdienlich. Kautschuklösung bedenklich. (Bach.)
Kautschuklösung würde brüchig gewordene Textilien allerdings wieder geschmeidig machen, aber Kautschuk wird mit der Zeit selbst brüchig. Dasselbe dürfte wohl von Damarharz und Mohnöl gelten. Ist deshalb Zaponlack empfehlenswerter? Welche Erfahrungen hat man damit in den Archiven, wo das Mittel seit einigen Jahren angewendet wird, um Urkundenblätter geschmeidig zu erhalten? (Much.)
Viele alte kostbare und wertvolle Gewebe und Bekleidungsgegenstände sind, (sic!) aus morschen, brüchigen Fäden bestehend und oft noch mit Perlen und Schmuck reichlich besetzt, so daß das Gewicht sehr groß wird. Bei solchen muß man jede Bewegung des Stoffes vermeiden und es gibt fast keine andere Konservierung als die ruhige Lage, oftmalige Unterstützung in gut verschlossenen Kästen.
Auch eine Imprägnierung kann unter Umständen eine rasche Zerstörung hintanhalten.
Allerdings habe ich auf dem Gebiete der Imprägnierung von Stoffen wenig praktische Erfahrung. (Utz.)
Damarharz ist anfangs ziemlich klebrie (sic!). (Macht.)

126 Erläuterung des Gobelin-Aufnähens (auf Leinen, mit senkrechten Näthen [sic.]).

Gobelins sind auf gewaschene Leinenunterlage aufzunähen, an den Rändern mit Hanfgarn zu unterlegen, auf Blindrahmen mit Verspreizung zu spannen. Zum Nähen keinen Zwirn, sondern leichtgedrehte Seide oder Baumwolle zu verwenden. (Bach.)

127 Aufbewahrung von Stoffresten in stehenden Rahmen.

128 Aufbewahren von Fahnen?

129 Kostbare Stücke hinter Glas (Gelatine?). Wie sind bei großen Stücken die Glastafeln aneinander zu bringen?

Die Aufbewahrung von spröden oder morschen Stoffen auf Leinen- und Baumwollstoffen, bezw. auf Pappendeckeln oder zwischen zwei Glasplatten, hat sich sehr gut bewährt.
Um das Zusammenstoßen der Glasplatten bei großen Geweben mit guter Abdichtung zu erzielen, scheint es zweckmäßig, die aneinander stoßenden Endkanten an der Stoßstelle entsprechend abzuschleifen II / I und die Platte I erstlich mit geringer Spannung anzuschrauben, hierauf die Platte II mit größerer. Auch kann man, wo dies zulässig ist, schwache Dichtungsstreifen einlegen. (Utz.)

130 Welche besonderen Vorsichtsmaßregeln sind bei Stoffen mit Metallfäden nötig? (Verpacken, Bedecken mit chlorfreiem, sogenanntem entschwefeltem Seidenpapiere.)

Stoffe mit Metallfäden, Stickereien in Gold und Silber müssen absolut trocken verwahrt werden. Niemals in neue Stoffe oder weißes Papier einhüllen, nur in oftgewaschene Leinwand, in ungefärbte und ungebleichte

Stoffe oder chlorfreies Weißstrohpapier. Die Nähe von Kautschuk, Gummibändern etc., Verkleben der Einhüllungen mit Gummi arabicum zu vermeiden. (Bach.)
Bei Stoffen mit Metallfäden ist die vorgeschlagene Aufbewahrung empfehlenwert, doch scheint es vorteilhaft, darauf hinzuweisen, daß die Goldposamentierer behaupten, daß Kampher (sic!) unechte Goldgespinnste (sic!) lange Zeit in gutem Zustand erhält. (Utz.)
Statt Seidenpapier Filtrierpapier. (Seiner chemischen Reinheit wegen zu empfehlen. Vielleicht könnte für den besondern Zweck eine dünnere, glattere Sorte erzeugt werden.) (Macht.)

131 Wie hat das Reinigen von Stoffen zu erfolgen? (Teppiche und Samte von rückwärts zu klopfen.)

Reinigen mit Glycerinseife und heißem Wasser mittels kleiner Bürsten und Borstenpinsel; dann mit weichen Lappen trockenreiben. (Bach.)
Das Reinigen von Geweben kann durch Klopfen, Bürsten oder Absaugen des Staubes mittels eines Handblasebalges und durch einen Vacuum-Cleaner geschehen. (Utz.)

132 Waschen von bunten Leinenstickereien u. ä.?

Bunte Leinenstickereien läßt man in Seifenwasser – ohne Zusatz von Waschsoda – aufkochen oder spülen; weder reiben noch auswinden. In der Luft trocknen, immer nur auf der Kehrseite mit Auflage eines feuchten Leinentuches bügeln, Reliefstickereien auf sehr weicher Unterlage. (Bach.)
Zum Waschen von bunten Leinenstickereien mit Stickerei aus Seidenfäden empfiehlt sich ein Waschen in schwachem Essigwasser mit einem Zusatz von Salz und Zucker, bezw. Gallseife. (Utz.)

133 Waschen von Spitzen?

Waschen von Spitzen darf nur durch fachlich Gebildete erfolgen. Eine einzige Reinigung durch unkundige Hand kann eine kostbare Spitze vollkommen entwerten oder zerstören. Genähte Spitzen sind anders als geklöppelte zu behandeln. Besondere Werkzeuge für das Putzen jeder Art erforderlich, namentlich für Klöppelspitzen.
Ein einfaches Reinigungsmittel für gut erhaltene Spitzen ist: Aufwinden auf einen zylindrischen Glaskörper (sehr geeignet eine leere Weinflasche, die man am Halse festhält); in warmem, selbst kochendem Seifenwasser so lange schwenken, bis es rein abläuft, dann in geschlossenem Raume trocknen lassen, aber noch in halbfeuchtem Zustande von der Flasche abwickeln und hierauf mit feinen Stecknadeln auf Flanell überzogenem Brette aufspannen. Niemals bügeln! (Bach.)
Spitzen werden in heißem Seifenwasser gebadet und vorsichtig ausgewaschen, bezw. feinere, chemisch zu putzen sein. (Utz.)

134 Ausbesserungen, besonders von Gobelins, nur durch Fachmänner.

Leder.

135 Besonders [wenn im Dunkeln aufbewahrt (Macht)] gegen Feuchtigkeit (Schimmelbildung) zu schützen.

136 Wie ist der Schimmel u. a. zu entfernen?

Durch vorsichtiges Trocknen und Benzinbehandlung. (v. Weinzierl.)

137 Welches sind die besonderen Schädlinge des Leders?

Bezgl. des Bohrkäfers s. Textilarbeiten.

138 Wodurch werden sie begünstigt? Wie sind sie zu entfernen?

Bei älterem oder feucht gewordenem Leder verschiedene Käferlarven. (v. Weinzierl.)

139 Ist (trockene) Hitze gefährlich?
Gewiß, Nichts (sic!) schrumpft dann so leicht wie Leder. (Macht.)
140 Wie ist sprödes Leder wieder weichzumachen (Mohnöl mit Benzin?) – natürlich, ohne allenfalls vorhandene Farben und andere Stoffe zu schädigen.
141 Wie ist feuchtes Leder zu konservieren? (Maška.)

Federn.
142 Besonders vor Druck zu schützen. Wie also aufzuheben?
Aufstecken auf Korke, die in Pappkasten oder Holzkästchen von geeigneter Größe geleimt sind. (Macht.)
143 Gefahr des Insektenfraßes.
Bezgl. des Bohrkäfers s. Textilarbeiten.
144 Wodurch wird er begünstigt? (Gegenmittel: Eintauchen in eine alkoholische Sublimatlösung oder besser Auftragen durch einen Zerstäubungsapparat, jedoch dabei größte Vorsicht, da Einatmen gefährlich. Naphtalin, Pfeffer, Alaun nicht sicher.)
Insektenfraß wird durch langes Liegen im Dunkeln und durch feuchte Temperatur begünstigt. (v. Weinzierl.)

NB. Sollen aufgenommen werden:
145 Bernstein. (Nur mechanische Reinigung mit Wolltuch-Handschuh; Tränken mit Harz, Schellack, Mohnöl oder Hausenblasenlösung? Teigwaren z. B. bei italienischen Kassetten (besonders Schutz gegen Mikroben und Sprünge)?
Den Teigwaren sind zwei Bohrkäfer gefährlich: Niptus hololeucus Feldern (s. „Textilarbeiten“) und der Brotkäfer (Sitodrepa paniceum L.). Vorbeugung und Bekämpfung s. „Textilarbeiten“. (Wachtl.)
Porös gewordener Berstein dürfte durch Trocknen mit Bernsteinlösung am besten gefestigt werden, doch müßte das Lösungsmittel (Alkohol?) sehr rasch verflüchtigt, oder vorher in ein anderes Lösungsmittel überführt werden, das den Bernstein nicht angreift. (Much.)

Konservierungswissenschaft. Restaurierung. Technologie, Band 9

Die Evaluierung der Restauriergeschichte ist für die Konservierungswissenschaft zur Dokumentation der eigenen Entwicklung und als Basis für aktuelle Erhaltungsstrategien zur Notwendigkeit geworden. Als Beitrag dazu wird in diesem Buch ein breiter Bogen von den Anfängen der Restaurierungstätigkeiten an der damaligen Kunstgewerbeschule in Wien bis zum heutigen international verankerten Institut für Konservierung und Restaurierung an der Angewandten gespannt.



ISBN 978-3-205-78859-1 | WWW.BOEHLAU-VERLAG.COM